Companhia Das Letras

RETRATO E SOCIEDADE NA ARTE ITALIANA

Ensaios de história social da arte

Enrico Castelnuovo







RETRATO E SOCIEDADE NA ARTE ITALIANA

A pintura da vida moderna
Paris na arte de Manet e de seus seguidores, T. J. Clark

Academias de arte
Passado e presente, Nikolaus Pevsner

Padrões de intenção
A explicação histórica dos quadros, Michael Baxandall

Retrato e sociedade na arte italiana
Ensaios de história social da arte, Enrico Castelnuovo

COLEÇ

SOCIEDA

COLEÇÃO HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE

Enrico Castelnuovo

RETRATO E SOCIEDADE NA ARTE ITALIANA

Ensaios de história social da arte

Seleção de textos e coordenação *Sergio Miceli*
Tradução *Franklin de Mattos*



COMPANHIA DAS LETRAS

Coordenação da Coleção História Social da Arte
Sergio Miceli e Lilia Moritz Schwarcz

Títulos originais dos ensaios e copyright ver p. 6.

Indicação editorial
Sergio Miceli

Capa
Angelo Venosa

Imagens de capa
De cima para baixo: *Jacopo da Strada*, de Ticiano (Kunst-historiches Museum, Viena); *Retrato de Francesco Maria Bruntino*, de Vittorio Ghislandi [Fra Galgario] (Accademia Carrara, Bérgamo). *Andrea Odoni*, de Lorenzo Lotto (Coleção Real, Hampton Court, Reino Unido)

Projeto gráfico
Rita da Costa Aguiar

Índice onomástico
Luciano Marchiori

Preparação
Maysa Monção

Revisão
Cecília Ramos
Marise Simões Leal

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Castelnuovo, Enrico
Retrato e sociedade na arte italiana : ensaios de história social da arte / Enrico Castelnuovo ; tradução Franklin de Mattos ; coordenação Sergio Miceli. — São Paulo : Companhia das Letras, 2006.

ISBN 85-359-0911-7

1. Arte e história 2. Arte — Itália 3. História Social 4. Retratos — Aspectos sociais I. Miceli, Sergio. II Título.

06-7560 CDD-704.9420945

Índice para catálogo sistemático:
1. Retrato e sociedade : Arte italiana : História social 704.9420945

[2006]

EDITORA SCHWARCZ LTDA.
Rua Bandeira Paulista, 702, cj 32
04532-002 — São Paulo — SP
Telefone: (11) 3707-3500
Fax: (11) 3707-3501
www.companhiadasletras.com.br

Sumário

Prefácio à edição brasileira 7
1. Retrato e sociedade na arte italiana 13
2. Imagens republicanas 103
3. De que estamos falando quando falamos de história da arte? 125
4. Para uma história social da arte I 147
5. Para uma história social da arte II 171
6. A fronteira na história da arte 197

Notas 223
Índice onomástico 253
Sobre o autor 263

Este livro reúne os seguintes textos de Enrico Castelnuovo:

(1) "Il significato del ritratto pittorico nella società", extraído de *Storia d'Italia*, Turim, Giulio Einaudi, 1973 (© Einaudi, 1973); (2) "Immagini repubblicane", extraído do ensaio "Visages de la république", publicado em D. Gamboni, G. Germann, *Emblème de la liberté. L'image de la république dans l'art du XVIe siècle*, Berna, 1991; (3) "Di cosa parliamo quando parliamo di storia dell'arte?", a partir da aula (Cortona 3-9 setembro de 1982), promovida pela Scuola Normale Superiore di Pisa, Florença, 1983; (4) e (5) "Per una storia sociale dell'arte — I e II" extraído de *Arte, industria, rivoluzioni*, de Enrico Castelnuovo (© 1985 Giulio Einaudi editore s.p.a., Turim); (6) "La frontiera nella storia dell'arte", extraído de C. Ossola, C. Raffestin, M. Ricciardi (orgs.), *La frontiera di Stato a nazione. Il caso Piemonte*, Roma, 1987.

todos os tempos ou
um dos gêneros art
de fazer-se represen
ou de personagens
Como primeir
representar. "Por q
imagem do própri
tipo de pessoas são
Essa pergunta, seg
por muito tempo a
mas físicos], e é ass
tio problematum Ari
principal razão é
[disposição] do suj
tor como Giotto, c
pectos. Pelo retrat
o encontrássemos,
bano, célebre médi
retrato moderno.

Prefácio à edição brasileira

O retrato não foi conhecido nem praticado em todos os tempos ou em todos os lugares, mas constituiu durante séculos um dos gêneros artísticos mais difundidos e procurados, quer se tratasse de fazer-se representar, quer se quisesse ter a imagem de pessoas queridas ou de personagens poderosos.

Como primeiro exemplo, tomemos o caso de quem deseja fazer-se representar. "Por que, enfim, os homens gostam de ver representada a imagem do próprio rosto? Ou porque tais imagens nos mostram que tipo de pessoas são ou porque elas nos permitem reconhecê-los melhor." Essa pergunta, seguida das duas possíveis respostas, acha-se num texto por muito tempo atribuído a Aristóteles, os *Problemata physica* [Problemas físicos], e é assim comentada no início do século XIV numa *Expositio problematum Aristotelis* [Explicação dos problemas de Aristóteles]: "A principal razão é que, através do rosto, vem representada a *dispositio* [disposição] do sujeito, especialmente se o retrato foi feito por um pintor como Giotto, capaz de traduzir a semelhança em todos os seus aspectos. Pelo retrato, chegamos a tal conhecimento do modelo que, caso o encontrássemos, nós o reconheceríamos". Assim escrevia Pietro d'Abano, célebre médico e cientista, não por acaso justamente na aurora do retrato moderno.

Como segundo exemplo, que se refere ao caso dos retratos de personagens poderosos ou de pessoas que têm um especial significado para aqueles que olham, remeteremos a um texto bem mais próximo de nós que o de Pietro d'Abano. Num breve romance de Friedrich Dürrenmatt, *Greco cerca greca* [Grego busca grega], o protagonista atribui grande importância aos retratos. Para comer sua pobre macarronada ele escolhe uma *trattoria* onde se destaca, numa cornija de edelvais, o retrato do presidente da República; insiste em expor na sala o de seu bispo, chefe dos "Neovecchi Presbiteriani", e tenta, mas não consegue, apesar de muito esforço, pendurar na parede o retrato do patrão da indústria em que trabalha. As três figuras estão no ápice do imaginário ordenamento ético do mundo deste ínfimo empregado destinado a um singular porvir; seus retratos o tranqüilizam, dão a ele um senso de pertencimento, de certo modo conferindo-lhe uma identidade social.

Quase sete séculos separam Pietro d'Abano de Friedrich Dürrenmatt; um evoca aquilo que podia levar alguém a desejar ter o próprio retrato, refere-se ao talento artístico de Giotto e a sua capacidade de criar em pintura imagens semelhantes; o outro fala como os retratos podem representar pontos de referência tranqüilizadores. Neste caso específico, tratava-se de fotografias, mas, voltando um pouco no tempo, pode-se pensar que os retratos do imperador, do pontífice, do monarca tenham desempenhado funções não muito diferentes. Apesar da distância das situações, os dois textos deixam entender como o retrato continuou ao longo dos séculos a ter uma função e um significado. É possível fazer a história de um país através da história dos retratos que lá foram criados? Ou, antes, é possível, através da história dos retratos, compreender algo da história dos países que os viram nascer? Foi essa a pergunta que me levou há muitos anos, em 1973, a escrever um ensaio sobre a história do retrato para o quinto volume de *Storia d'Italia*, publicado pela Editora Einaudi. Nascido como contribuição para uma obra coletiva, esse texto conheceu certa fortuna e também certa longevidade, foi publicado como livro autônomo em alemão (1988) e em francês (1993), e agora aparece em português, juntamente com outros escritos meus que poderão servir para contextualizá-lo e integrá-lo.

Sempre pensei que a história da arte, embora conservando todas as suas especificidades, devesse dialogar com a história *tout court*, social, política, religiosa, e a aventura do retrato — na variação de seus modos, mas também na permanência, ao longo do tempo, de algumas de suas funções essenciais — pode fornecer um ótimo testemunho. De qualquer modo, já me ocupara dos problemas do retrato em meu primeiro livro, *Um pintor italiano na corte de Avignon* (1962), interrogando-me sobre as circunstâncias que podiam ter estimulado nos anos 40 do século XIV, na época do papa Clemente VI, um rápido crescimento do retrato caracterizado, tão presente nos personagens das cenas sacras pintados nas paredes do palácio papal, onde alguns dos antigos protagonistas aparecem com rostos reconhecíveis. Parecia-me um capítulo importante dos primórdios da história do retrato moderno e via-o relacionado, por um lado, com a presença de Simone Martini, cujos talentos de retratista eram celebrados por Petrarca; por outro lado, com a vontade do pontífice cliente, desejoso, para justificar o abandono de Roma e o estabelecimento da sede papal em Avignon, de ver-se representado nas vestes de são Martial, o apóstolo da Gália; e, afinal, com as expectativas do público da nova capital, um público variado, de origens diversas, mas provavelmente menos fiel a normas e hábitos do que o público de cidades de antigas tradições, como, por exemplo, Florença, e portanto mais aberto às irregularidades, às novidades.

Retomei e desenvolvi essas considerações em algumas páginas de meu ensaio de 1973, dedicado à história do retrato na Itália, e em seguida também continuei a interrogar-me sobre os problemas do retrato. Eu percebia que, ao lado daquela que podemos chamar uma geografia estilístico-cultural do retrato, vale dizer, uma geografia que estudava e ilustrava tradições particulares e escolas (vêneta, lombarda, florentina, napolitana e assim por diante), seria possível buscar também uma geografia política, que, por exemplo, levaria a distinguir um retrato de corte de um retrato "republicano". Sobre os aspectos políticos do retrato muito se escreveu desde o célebre ensaio de Marianne Jenkins sobre "o retrato de Estado", *The State Portrait. Its origin and evolution* [O retrato de Estado: sua origem e evolução], Nova York, 1947, e eu fora particularmente atingido por uma aterradora observação de Roberto

Longhi, incluída em "Indicazioni per Sofonisba Anguissola" [Indicações para Sofonisba Anguissola], in *Paragone*, n. 157, jan. 1963:

> A julgar pela insistência de Sofonisba sobre a arte do retrato, era de esperar que conhecesse de perto os retratos de Moroni, que era quase de sua geração e residia na pouco distante Bérgamo. Mas ainda que assim se pense, não vejo nenhum sinal de que isso tenha ocorrido. Cremona era uma cidade imperial e tinha como modelo o gosto de corte, igual em toda parte, salvo as variações pessoais de qualidade, de Florença a Madri, de Paris a Antuérpia, de Bronzino a Sanchez Coello, a François Clouet, a Antonio Mor.

Refletia sobre essas palavras quando, num ensaio aparecido no catálogo de uma mostra dedicada às imagens da República (*Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts* [Marcas da liberdade: a imagem da República na arte entre os séculos XVI e XX], editado por Dario Gamboni e Georg Germann, Berna, 1991), buscara um primeiro e rapidíssimo reconhecimento do "retrato republicano", atendo-me a alguns casos e, para a Itália do século XVI, especialmente a Veneza, Gênova e Lucca. Compreendo que era uma tentativa um pouco apressada demais, que considerava em particular as imagens públicas dos governantes republicanos, a começar pelos doges venezianos. Era essa a via mais simples, mas quando se queria descer às imagens privadas a coisa complicava-se enormemente. Isso aparece com clareza quando se quer distinguir entre retratos "republicanos" e retratos dos Medici na Florença daquelas primeiras décadas do século XVI, que viram o fim da República e a consolidação do principado. Exemplar deste ponto de vista é o caso de um retrato de Pontormo, o assim chamado *Alabardiere* [Alabardeiro], uma obra-prima que se encontra atualmente no Getty e cuja identificação fez e continua a fazer correr muita tinta. Trata-se de fato de estabelecer quem lá está representado, se, como pensa Elisabeth Cropper, em *Pontormo. Portrait of a Halberdier* [Pontormo: retrato de um alabardeiro], Los Angeles, 1997, um jovem e ardente republicano, Francesco Guardi, de quem Vasari escreve que Pontormo "retratou semelhantemente na época do assédio de Florença, Francesco Guardi em hábito

de soldado que foi belíssima obra", ou, como sustenta Antonio Pinelli, em *La belleza impura. Arte e politica nell'Italia del Rinascimento* [A beleza impura: arte e política na Itália do Renascimento], Bari, 2004, pp. 123-54, o jovem duque Cosimo de' Medici, imposto a Florença pelos espanhóis. A prolongada hesitação faz compreender como é difícil, ao menos nesta época, pronunciar-se por uma ou outra solução, e como os caracteres da "florentinidade" (ver a propósito Philippe Costamagna, "De la 'fiorentinità' des portraits de Pontormo e de Bronzino" [Da "florentinidade" dos retratos de Pontormo e de Bronzino], in *Paragone*, LVI, 2005, n. 62, pp. 50-75), isto é, de uma firme tradição pictórica, prevaleceram sobre a escolha política. De resto, o próprio duque Alessandro de tal modo admirara o retrato feito por Pontormo de um ardente republicano como Amerigo Antinori ("jovem ora muito requestado em Florença") que fez saber ao pintor "que ele mesmo queria ser retratado".

Apesar das dificuldades e riscos de simplificação, penso que ainda haveria muito a refletir a respeito disso. Já o previa Federico Zeri quando escreveu em seu ensaio "La percezione visiva dell'Italia e degli italiani nella storia della pittura" [A percepção visual da Itália e dos italianos na história da pintura], in *Storia d'Italia*, VI, Turim, 1976, p. 68: "Ainda não se precisou a relação entre os artistas florentinos e seu substrato social entre 1500 e 1530; mas é inegável que os personagens dos retratos de Franciabigio e de Andrea del Sarto são às vezes representados com uma singeleza e objetividade que fazem que o adjetivo 'democrático' não seja totalmente descabido". Tratar-se-ia de analisar os retratos pintados "quando a República florentina com livre governo eclipsou-se", quando as "coisas então sucedidas [...], ainda que de curta duração, constituíram entretanto um raro exemplo, capaz de mostrar [...] quais os costumes dos cidadãos florentinos na liberdade", como anotava um contemporâneo, Bernardo Segni, em suas *Istorie Fiorentine dall'anno 1527 a 1555* [Histórias florentinas de 1527 a 1555].

Em seu esplêndido ensaio "Das Porträt in der italianischen Malerei" [O retrato na pintura italiana], de 1895, Jakob Burckhardt escrevia que "os últimos homens que pensavam alto" em Florença [*die letzten laut räsonnierenden Menschen*] não podiam conhecer-se através dos pintores florentinos,

mas graças a Ticiano, especialmente no *Filippo Strozzi* e no *Benedetto Varchi* da Galleria di Viena. Ora, deixando de lado a identificação ainda discutida dos personagens representados nos dois retratos venezianos, valeria a pena completar esta feliz imagem indagando sobre um período que recentemente foi objeto de muitos estudos (ver o catálogo da exposição *Pontormo, Bronzino and the Medici. The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence* [Pontormo, Bronzino e os Medici: a transformação do retrato renascentista em Florença], editado por Carl B. Strehlke, Filadélfia, 2004); para incluir entre os retratos dos *letzten laut räsonnierenden Menschen* também o de Amerigo Antinori ou daqueles que, após a tomada do castelo de Montemurlo, que colocou os opositores nas mãos do grão-duque Cosimo, acabaram prisioneiros, tratados com escárnio e decapitados como Baccio Valori, ou ainda o esplêndido retrato de *Anton Francesco degli Albizi*, de Sebastiano del Piombo, hoje em Houston, "que não parecia pintado, mas vivíssimo", e diante do qual — escreve Vasari — "Florença toda pasmava".

O retrato se afirma assim como um campo privilegiado para uma história da arte que saiba dialogar com a história como a entendia há mais de um século Jakob Burckhardt, e nesse sentido estou feliz que meu velho escrito sobre a história do retrato italiano seja o centro deste livro.

Enrico Castelnuovo

1. Retrato e sociedade na arte italiana

PREÂMBULO

Alguns anos depois da morte de Bonifácio VIII, Felipe, o Belo, rei da França, moveu um processo por heresia contra o defunto pontífice. Uma acusação de idolatria era formulada no oitavo item: Bonifácio teria posto nas igrejas estátuas de prata à sua imagem, induzindo os fiéis a adorá-las; e, fora das igrejas, teria mandado levantar suas próprias efígies em mármore, especialmente nas portas das cidades, onde antigamente costumavam ser postos os ídolos. Segundo as acusações, Bonifácio teria utilizado o próprio retrato para fins de autocelebração, menos religiosos do que mágicos.[1] Na segunda metade do século XVI, numa época de pleno recrudescimento neofeudal, alguns teóricos da arte fizeram remontar o nascimento do retrato a esse tipo de utilização. De fato, em seu *Tratado* (1584), Lomazzo escreve:

> O costume de pintar ao natural, isto é, de fazer dos homens imagens tão semelhantes a si mesmos que qualquer um os reconhece ao vê-las, creio que seja tão antigo que nasceu simultaneamente à própria arte de pintar, a qual a princípio não tinha outro fim que o de fazer as imagens dos grandes homens, ou seja, seus retratos, como *idoli in terra* [ídolos na terra].[2]



1. *Bonifácio VIII* (detalhe), de Manno Bandini. Museo Civico, Bolonha.

Num artigo incluído em *Lacerba*, em 1914, e intitulado "Il cerchio si chiude" [O círculo se fecha], Papini reprovaria Severini por ter feito um retrato com o auxílio de matérias diversas, "com verdadeiros bigodes e a gola do capote de veludo verdadeiro", e acrescentará algumas semanas depois (em "Cerchi aperti" [Círculos abertos]):

> *Je comprends* — dizia-me outro dia Picasso — *qu'on emploie les poils des moustaches pour faire un oeil, mais si vous mettez les moustaches vrais à la vraie place des moustaches vous tombez dans le Musée Grevin.* [Compreendo que se empreguem pêlos de bigode para fazer um olho, mas, se puser bigodes verdadeiros no lugar verdadeiro dos bigodes, você acabará no Museu Grevin.][3]

A acusação de Papini — a arte voltando à natureza bruta — baseia-se precisamente sobre um retrato, como se baseavam sobre retratos as acusações de idolatria de Felipe, o Belo. As motivações podem ter mudado, uma se pretende estética, a outra, político-religiosa, mas por trás de ambas — equívoco, obscuro, no fundo temível — perfila-se o retrato.

Para os juízes instrutores de Felipe, o Belo, os retratos de Bonifácio ("imagens" é o termo que figura nos autos, mas a tradução não é arbitrária: "imagens, isto é, retratos", escreve Lomazzo) substituem o modelo, afirmam e multiplicam em toda parte sua presença, especialmente nos lugares sagrados e importantes, as igrejas, as portas de acesso à cidade; são elementos substitutivos que possuem uma função mágica, como os antigos ídolos. Por trás do retrato está o homem, que dele se vale como de um instrumento mágico de poder. Aparentemente, Papini não crê na função mágica do retrato, mas é perturbado pelo uso de elementos naturais que se auto-representam, em vez de deixar essa tarefa de substituição para a pintura. Não eram justamente os futuristas que proclamavam "que o retrato, por ser uma obra de arte, não pode nem deve assimilar-se a seu modelo"?[4] De um lado, reprova-se a Bonifácio um mau uso da imagem, que não deve prestar-se a utilizações mágicas; de outro, atribui-se a Severini uma concepção errônea da imagem, que de nenhum modo deve prestar-se a equívocos com o dado natural. Precisamente seis séculos separam esses dois episódios, ao longo dos quais se desenvolve na Itália a aventura do retrato, numa contínua dialética entre os próprios poderes e limites.

Ao falar de "imagens", os juízes que instruíram o processo contra Bonifácio não entendiam, entretanto, aquilo a que se refere Papini falando de retrato, e não só por uma questão de termos. Estes podem permanecer idênticos, enquanto o significado, com o tempo, varia notavelmente. Portanto, deve-se discutir se os dois fenômenos podem ser reduzidos a um denominador comum. Se, de um lado, a redução parece arbitrária, não menos arbitrária é a limitação que obriga a seguir o fenômeno, ou, antes, os diferentes fenômenos que se sucedem com o mesmo nome, nos confins de uma área geográfica definida por razões políticas ou lingüísticas. O problema deveria ser considerado com base na totalidade da área na qual se manifesta o fenômeno. Ocorre que estes limites impostos e estas possibilidades de equívoco estão bem presentes a quem se disponha a seguir um "gênero", só em aparência unitário e unívoco, dentro de um campo artificialmente delimitado. As piores dificuldades surgirão precisamente da necessidade de combinar tempos longos e espaços restritos.

Para chegar finalmente ao cerne de nosso argumento, será preciso perguntar em que medida o retrato é um elemento característico da história italiana, ou melhor, como essa história aparece se considerada desse ponto de vista muito particular. Uma primeira constatação pode ser feita: se principiarmos nossa aventura na época de Bonifácio VIII, deixaremos à sombra um período bastante longo. O que se passou com o retrato nesse período e por que começar precisamente nesse momento particular?

A IDADE MÉDIA



2. *Cabeça gigante de Constantino em bronze* (335 d.C.). Palazzo dei Conservatori, Roma.

Durante o século III d.C., o retrato, que na arte romana ganhara complexidade e riqueza excepcionais, sofreu uma profunda modificação, obviamente ligada à transformação da totalidade do sistema artístico. Ao avançado ilusionismo, que fornecia ao artista a possibilidade de fixar no mármore, com sutileza, qualquer traço fisionômico e característica pessoal, qualquer variação perceptível no caráter e no humor do modelo, sucede uma atitude profundamente diferente. A atenção se desloca da vida exterior que se manifesta nas feições e naquilo que revelam, das particularidades físicas e dos traços de caráter, para uma vida interior secreta e profunda. Um processo de idealização e de abstração muda profundamente os dados da representação. A atenção se volta para o interior do indivíduo e, mais além de suas qualidades morais, diretamente para sua alma, seu caráter sagrado, sua "santidade". No início do século V, Paolino da Nola assim respondia a quem lhe pedia um retrato seu: "Que retrato quer que lhe mande, do homem terreno

ou do homem celeste?", acrescentando em seguida: "Enche-me de vergonha fazer-me pintar assim como sou e não ouso fazer-me pintar como não sou".

Em contrapartida, mudara a ideologia imperial e, paralelamente, a imagem do imperador. Este é agora situado numa esfera suprema, a da potência universal que domina o destino, num tempo imóvel, longe das contingências do cotidiano. No século IV, assim Ammiano Marcellino descreve a solene entrada em Roma de Constâncio II: "parecia tão rigidamente ereto como se tivesse uma faixa de ferro no pescoço, não voltava o rosto nem para a direita nem para a esquerda, como uma estátua". A máxima atenção concentra-se nos olhos, que, dilatados de maneira anormal, podem exprimir a imobilidade hierática do poder absoluto ou trazer para o exterior as profundezas de uma vida interior. Tudo se resume no olhar. A instável e enorme multiplicidade dos indivíduos se reduz a um número restrito de tipos com caracteres estruturais fixos e atributos eventualmente modificáveis e intercambiáveis. Os retratos se tornam "caracteres" largamente repetidos e acabam por constituir uma tipologia. Para tornar o homem semelhante a Deus,[5] adotam-se formas geométricas às quais se confere um valor particular e privilegiado: destaca-se assim, por exemplo, a estrutura quadrangular do rosto. Uma vez determinadas as características, o retrato de Cristo torna-se o retrato por excelência; imperadores, apóstolos e santos assumem características fixas, os próprios traços físicos assumem significados simbólicos, visto que o retrato como estudo fisionômico da face de um indivíduo singular está fora dos objetivos da arte medieval.

Seria muito apressado afirmar que a arte da Alta Idade Média não conheceu o retrato. É verdade que os interesses que podiam conduzir a esse caminho desapareceram ou mudaram de direção, e que os artistas abandonaram gradualmente os meios expressivos capazes de traduzi-lo em obras; mas em realidade um naturalismo novo, especificamente medieval, substitui-se ao naturalismo herdado da época clássica. Falou-se a esse propósito de naturalismo simbólico, de um naturalismo das particularidades, em que a tipicidade substitui-se à autenticidade. Nesse contexto tem enorme importância o interesse que podia surgir pela criação e conservação dos retratos de determinados personagens. O cortejo dos pontífices romanos, representado no interior das basílicas de São Pedro e São Paulo,

desfila nas paredes das naves como uma grandiosa série de biografias pintadas, como um monumental catálogo figurado. O retrato papal (que se torna categoria autônoma a partir do século V), em que os elementos singulares e individuais são inseridos na estrutura de um tipo, constitui um capítulo significativo na história do retrato durante os séculos da Alta Idade Média. Nesse caso, a exigência estrita de conservar as imagens dos sucessores de Pedro como elementos de uma série ininterrupta, como passagem do passado ao presente, como afirmação de legitimidade e de primazia, está na base do desenvolvimento de um certo gênero de retrato. Reconhecemos um sentido na elaboração e conservação das imagens desses protagonistas individuais investidos de uma finalidade e de uma missão superiores.[6]

Essa situação se prolongará durante séculos; o retrato existe, mas é retrato "típico", não "autêntico", existe para certas categorias (os papas, por exemplo) e para certos tipos de situação social, pinturas de celebração e comemorativas, monumentos funerários, imagens de clientes ou destinatários de uma obra. O abade que constrói, renova ou faz decorar sua igreja desejará ver-se representado no ato de oferecer, como uma prece, seu monumento, sua obra à divindade; aquele que, no *scriptorium* do próprio mosteiro, manda ornar com iluminuras um livro sagrado para oferecê-lo ao imperador desejará ver representada a cerimônia da oferenda. Também o artista, o ourives, o ilustrador, o copista, o escultor escreverão seus nomes embaixo das pequenas figuras em que são mais representados do que retratados.

Durante o século XIII, a situação muda profundamente. Em primeiro lugar na escultura, em seguida — e isso ocorrerá no século seguinte — na pintura. Do retrato "típico" volta-se ao retrato do indivíduo. Surge um interesse diferente e novo, e um lugar importante nessa mudança é a corte de Frederico II. Inúmeros retratos do imperador e de seus conselheiros são executados justamente para serem colocados nas portas da cidade, onde ficavam os antigos ídolos, como se reprovará a Bonifácio VIII. Trata-se de obras cuja apresentação altamente clássica, além de um sentido político preciso, assume um valor cultural. Esses bustos ligados a protótipos clássicos ainda não são as ilustrações do novo retrato fisionômico, mas exprimem, entretanto, uma vontade precisa de romper com o sistema figurativo medieval e



a concepção do retrato que até então prevalecera. Para tanto, exumaram-se fórmulas antigas, buscaram-se no mundo clássico exemplos de um naturalismo perdido. Ao lado dos estudos e das representações naturalistas que tiveram origem na corte de Frederico II, ocupa um lugar importante a questão do retrato. O interesse pela representação naturalista das plantas e dos animais e o interesse pelo rosto humano derivam de uma tendência e de uma busca comuns.[7]



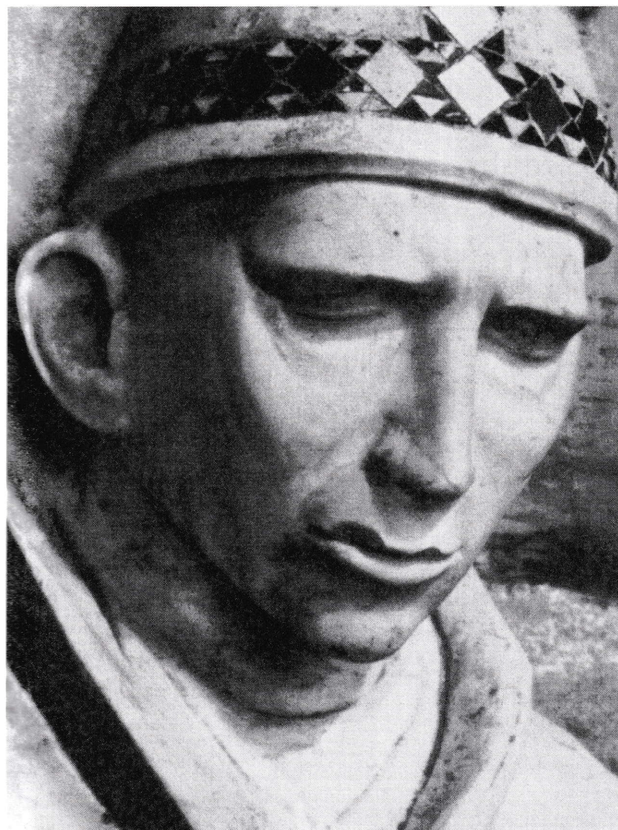
3. *Retrato do busto de um imperador* (Frederico II ?). Museo Civico, Barletta.

O episódio de Frederico II teve curta duração, mas deixa traços capitais na história do retrato; manifesta-se nesse momento uma profunda transformação da idéia de natureza, da função e do aspecto da imagem. Poucas décadas depois aparece uma série de retratos caracterizados por uma impressionante semelhança fisionômica, que já eram vistos desde o fim do sistema figurativo clássico. Trata-se de imagens que fazem parte de monumentos funerários, obtidas graças à prática da máscara moldada diretamente sobre o rosto do defunto.[8] O emprego desse procedimento, conhecido na Idade Clássica e em seguida completamente abandonado, esquecido em meio às migrações dos povos e à profunda e súbita modificação no conceito de retrato, revela que vai aumentando o interesse preciso pela individualização. Se o primeiro caso em que o rosto da estátua é cuidadosamente confrontado à máscara fúnebre é o da tumba da rainha Isabel, mulher de Felipe III, em Cosenza (1271), ele é seguido muito de perto pelo exemplo do monumento funerário de Clemente IV, em Viterbo, e esculpido no mármore pelo romano Pietro di Oderisio. A semelhança do retrato, de poderosa caracterização, com a estrutura física do rosto do defunto foi con-

firmada pelo reconhecimento do crânio realizado em fins do século XIX. A partir desse momento os exemplos se multiplicam. Evidentemente, o emprego da máscara fúnebre tem origem na vontade de conservar uma imagem precisa e verídica dos traços exteriores do modelo, não só de sua vida interior e de seu papel social. Já não se está diante do imperador, do pontífice, do bispo, mas do homem particular que, numa determinada época, ocupou aquele cargo. É este o momento em que também se multiplicam as imagens dos vivos, o rei, o papa: Carlos d'Anjou e justamente Bonifácio VIII. As majestosas estátuas sentadas dos vivos não têm o caráter direto e natural que se nota nos monumentos funerários. Sem dúvida devido à ausência da máscara como ponto de partida na formação da imagem e como insubstituível instrumento de controle, mas devido também a uma diferença de funções. Os simulacros oferecidos nas igrejas à admiração dos fiéis ou exibidos nas portas da cidade como signos de possessão e domínio, como instrumentos ativos de proteção mágica, possuem um caráter que voluntariamente prescinde das particularidades físicas e psicológicas do homem limitado e contingente, enquanto, ao contrário, estas qualidades são justamente aquelas procuradas no monumento fúnebre, na vontade de distinguir, individualizar, representar o modelo — na expressão de Petrus Aureolus — como "algo singular por si mesmo e não devido a outra coisa".[9] É exatamente nesse momento que tem início o capítulo mais significativo da história do retrato esculpido na Itália. Em contrapartida, a descoberta do rosto humano em pintura sofrerá um certo atraso. Se a fisionomia de Clemente IV, como aparece em seu túmulo em São Francisco, Viterbo, com a fronte proeminente e as maçãs do rosto salientes, é inconfundível, a de Henrique degli Scrovegni, no ato de apresentar à Virgem a capela que, em expiação aos pecados do pai usurário, fizera erigir e decorar em Pádua, quase não se distingue daquela dos outros personagens do ciclo giotesco. Um fato importante é que o doador seja representado na mesma escala dos personagens divinos — desaparece com isso um limite que havia muito não era ultrapassado —, mas falta uma caracterização precisa que o distinga. O esquema polivalente prevalece e não é modificado — ao menos se o compararmos ao retrato esculpido da mesma época — pela observação que



individualiza. Entretanto, o exame das fontes parece deixar claro que os contemporâneos atribuíram a Giotto uma precisa e inovadora capacidade de representar, com excepcional poder persuasivo, riqueza e complexidade jamais vistas, o dado natural. Pode-se, portanto, perguntar por que seus retratos parecem menos convincentes e próximos da realidade que os de Pietro di Oderisio ou de Arnolfo di Cambio.



4. *Clemente IV* (detalhe do túmulo) São Francisco, Viterbo.

De um lado, Giotto procurou mudar os esquemas representativos dos objetos singulares da representação (personagens, arquiteturas, plantas, animais) e, de outro, interferiu radicalmente na relação entre os elementos representados. A mudança que tinha em vista foi no sentido de uma racionalização da representação, de sua organização num espaço mensu-

rável, objetivamente interpretável, não tratado conforme princípios hierárquicos nem sujeito a variações segundo o acontecimento representado ou a importância e a função dos personagens. Com sua pintura, passou informações e mensagens bem mais complexas que as transmitidas por seus predecessores, e todavia seu problema essencial foi criar novas relações num espaço novo, criar uma nova humanidade, sem deter-se no irrepetível e individual. Segundo Filippo Villani, uma fonte não muito distante de seu tempo, ele teria pintado um auto-retrato com o auxílio de espelhos, representando-se ao lado de Dante na capela do Palazzo del Podestà. Mas aquilo que se esconde atrás dessa anedota não é tanto um fato histórico quanto uma adaptação de Plínio. Todavia, a linguagem giotesca era perfeitamente capaz de ser adotada na criação de retratos reconhecíveis, como provam os rostos nas faixas ornamentais da Capela Peruzzi. Pensando que nesses medalhões fossem retratados membros da família Peruzzi, Frederick Antal chegou a concluir que "eles foram os primeiros entre os ricos florentinos a ser representados fora de um afresco ou de um quadro religioso, em retratos quase totalmente autônomos, ainda que inseridos na mesma pintura". É difícil afirmar que se trate de membros da família Peruzzi. Observe-se apenas que a vontade de caracterização está presente em muito maior concentração que nos personagens das cenas legendárias. E a este propósito cabe recordar um paralelo significativo. Na Capela degli Scrovegni, as duas capelas "secretas", na base de um arco do triunfo, são apresentadas numa perspectiva rigorosa bem diferente do tipo de representação especial adotado pelas narrativas. Em ambas, os casos e tentativas ilusionistas e naturalistas mais avançados são confinados às margens, sem entrar na estrutura e na composição dos episódios sagrados.

Pode-se perguntar se a própria estrutura da sociedade florentina no início do século XIV não retardou a manifestação de um interesse preciso pelo retrato individualizado. Uma sociedade regida por um regime monárquico ou autocrático podia revelar-se terreno mais fértil para o renascimento do retrato moderno, em razão da utilização instrumental que dessas imagens se podia fazer. Com efeito, alguns indícios nos estimulam a investigar nessa direção: por exemplo, o retrato do rei Roberto d'Anjou com são Ludovico di

Tolosa no grande quadro pintado por Simone Martini na corte de Nápoles. Nesse caso, o personagem do monarca vai além da imagem tradicional do doador e entra como protagonista no quadro, que possui um significado político-dinástico preciso. Trata-se do coroamento do rei pelo santo, seu irmão; é claro que semelhante investidura celeste confere a quem a recebe uma incontestável legitimidade. Em contrapartida, existe no Louvre um retrato em madeira que representa o rei da França Jean le Bon, que teria sido o primeiro retrato autônomo da pintura européia, a primeira reprodução dos traços de um personagem não como doador ou simples participante numa cena mais ampla, mas isoladamente, por si mesmo.[10]

Esses dois episódios, ambos na ambiência das cortes, têm singular importância e estão ligados, enquanto o retrato de Jean le Bon é obra de um artista que conhece perfeitamente a linguagem pictórica toscana. O centro de Avignon, onde artistas italianos trabalharam na corte pontifical, representou o papel de intermediário. É significativo que a corte dos duques de Anjou em Nápoles, a dos Valois em Paris e a dos papas em Avignon sejam o coração de uma história que vimos começar ainda no século XIII, nas cortes de Frederico II e de Roma.

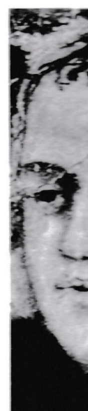


5. *Cabeças de homens*, de Giotto. Santa Croce, Capela Peruzzi, Florença.

Restaram pouquíssimos testemunhos das atividades de Simone Martini em Avignon, mas duas obras capitais na história do retrato lá foram criadas: a efígie do cardeal Stefaneschi na decoração do átrio da catedral e a famosíssima imagem de Laura a que se refere Petrarca. Se este,

em sua evocação da obra (*"ma certo il mio Simon fu in Paradiso"* [certamente o meu Simone está no Paraíso]), não dá mostras de querer sair das regras do *topos*, isso nada retira ao fato de que o quadro em questão fosse, para todos os efeitos, um retrato. Infelizmente, essas obras de Simone desapareceram ou se deterioraram gravemente, mas existem outros testemunhos importantes da tendência de Avignon para o retrato identificável. Nos afrescos que decoram as capelas do palácio papal, como naqueles da Cartuxa de Villeneuve, uma singularíssima atenção fisionômica é dispensada na representação dos espectadores das cenas sacras. A variedade das fisionomias, o caráter único de certos personagens, a impossibilidade de reduzir muitos deles à tipologia tradicional e o contraste que apresentam com outros, no interior da mesma cena, tratados segundo os estereótipos costumeiros, levam a crer que, aqui e ali, o artista quis introduzir em suas histórias sacras autênticos retratos. A vontade de atualizar as lendas sagradas pode ter influenciado nesse sentido, como mais tarde veremos em Florença. Com efeito, tudo leva a crer que em são Martial, suposto evangelizador da Gália, a quem é dedicada uma capela do palácio, o pintor Matteo Giovannetti, originário de Viterbo, autor desses afrescos, tenha representado os traços do papa Clemente VI. A identificação dos dois personagens possui um valor político que se percebe facilmente. O número dos retratos é maior na Capela de São Martial, cujo ciclo tem um significado político mais preciso e uma iconografia menos canonizada de ilustres precedentes do que na Capela de São João, situada abaixo. De outro lado, retratos de Inocêncio VI e de seus descendentes eram reconhecidos por visitantes ilustres do século XVII nos afrescos hoje muito danificados da Cartuxa de Villeneuve.[11]

Se Avignon, como tudo leva a crer, teve tamanha importância na história do retrato, deve-se acreditar que isso ocorreu, de um lado, devido ao significado político de atualização que podia ter a mistura de retratos de contemporâneos em episódios de lendas hagiográficas (nesse caso, para provar a legitimidade da instalação do sucessor de Pedro na França); de outro, devido às possibilidades formais que artistas como Giovannetti certamente retiraram do estudo de obras de Giotto ou de Simone Martini; e,



enfim, devido ao caráter menos coercitivo que as regras, convenções e esquemas — que seria impossível não respeitar na Toscana — podiam ter num ambiente novo, no qual pesavam menos a norma e a tradição.



6. Detalhes de obras de Matteo Giovannetti. Capela de São Martial, Palais des Papes, Avignon.

Sem querer por ora seguir a grande significação da experiência de Avignon para a evolução do retrato europeu na segunda metade do século XIV e do gótico internacional, passemos agora a outro capítulo significativo na história do retrato italiano: o do século XV e especialmente do século XV florentino.

O SÉCULO XV

Numa das primeiras páginas do *De Sculptura* [Da escultura], Pomponio Gaurico recorre a uma imagem de sabor curiosamente metafísico. Para louvar os títulos de nobreza dessa técnica, e servindo-se de uma fórmula que remonta a Cassiodoro, Gaurico evoca uma imaginária Roma clássica, habitada por um povo de estátuas públicas e privadas, em número não inferior ao dos cidadãos de carne e osso.[12] Se efetuarmos uma mudança e substituirmos as esculturas por retratos esculpidos e pintados em geral, essa imagem poderia aplicar-se à Florença do século XV. Uma multidão pintada se comprime nas paredes das igrejas, celebrando as magnificências do presente e povoando as cenas tradicionais das narrativas evangélicas. Perso-

nagens aparentemente identificáveis, dir-se-ia retirados da vida contemporânea, substituem os protagonistas sacros e assumem os papéis principais.

Qual é o significado desse fenômeno, como se manifestou e o que indica? Primeiramente, devemos tentar verificar sua existência e consistência. As coisas são realmente como nós as descrevemos ou nos enganamos em nosso juízo, devido ao peso de uma tradição secular, mas nem por isso sempre digna de fé?

Se procurarmos a origem dessa tradição, verificaremos que Giorgio Vasari nela ocupa um lugar fundamental. Uma chave importante para nossa análise está em sua *Vita di Masaccio* [Vida de Masaccio], em que a figura desse grande artista é em vários momentos vinculada por Vasari aos problemas do retrato. Ao longo dessa *Vita*, são discutidos vários aspectos do gênero no século XV e, de resto, já na caracterização do estilo de Masaccio o problema do retrato está presente. Segundo Vasari, de fato Masaccio procurou "fazer as figuras bem vivas e, com toda presteza, à semelhança do verdadeiro".[13]

Em seguida, nós o vemos confrontar-se com o tipo mais tradicional de retrato: o dos doadores de uma obra religiosa. Falando da trindade de Santa Maria Novella, Vasari observa: "Em cada lado, estão de joelhos duas figuras que, até onde se pode julgar, são os retratos daqueles que a mandaram pintar".[14]

O problema seguinte é mais complexo: para comemorar a consagração da Igreja do Carmine, Masaccio, segundo as palavras de Vasari,

> pintou dentro do claustro, sobre a porta que conduz da igreja ao convento, toda a Sagração em *camaïeu* verde. E no infinito número de cidadãos de manto e capuz que acompanham a procissão, retratou Filippo di Ser Brunellesco calçando tamancos, Donatello, Masolino di Panicale, que fora seu mestre, Antonio Brancacci, que lhe encomendou a capela, Niccolò da Uzzano, Giovanni di Bicci de' Medici, Bartolomeo Valori [...]. Fez ainda o retrato de Bartolomeo Ridolfi, que nessa época era embaixador da república de Florença em Veneza. E representou ao natural não apenas os referidos fidalgos, mas também a porta do convento e o porteiro, com as chaves na mão.[15]

Embora os afrescos da Sagração infelizmente tenham se perdido, nenhum equívoco é possível: trata-se de retratos e de retratos ao natural. Reencontramos as mesmas palavras de Vasari empregadas um século mais tarde por Filippo Baldinucci para definir o retrato, em seu *Dizionario de le arti del disegno* [Dicionário das artes do desenho]: "figura reproduzida ao natural".[16]

No caso da Sagração tratava-se da recordação de um acontecimento contemporâneo — a consagração da igreja dera-se em 1422[17] — e a presença desse público tem uma justificativa, mas o caso seguinte é diferente: no interior da mesma Igreja do Carmine, Masaccio fez um são Paulo,

> e demonstrou uma infinita habilidade nessa pintura, reconhecendo-se na cabeça daquele santo, que é o retrato natural de Bartolo di Angiolino Angiolini, uma força tão terrível que àquela figura parece faltar apenas a palavra.[18]

E assim como representara Bartolo sob o hábito de são Paulo, num apóstolo do Tributo da capela Brancacci representou, ainda para citar Vasari, "o próprio retrato de Masaccio, feito por ele mesmo ao espelho e tão bem que parece vivo".[19]

Quanto ao afresco da Sagração, que pretendia ser comemoração e celebração de um acontecimento contemporâneo, estamos diante de uma situação de outro tipo, que de resto já havíamos encontrado em Avignon, isto é, a introdução de indivíduos contemporâneos em representações pertencentes a outro tempo. Isso parece significar a vontade de atualizar a cena e eventualmente atribuir-lhe também um significado político. Com base nas palavras de Vasari e graças à excepcional caracterização dos personagens da Capela Brancacci, foram feitas repetidas tentativas de identificação — e de leitura em chave contemporânea —, às vezes com resultados que parecem convincentes.[20] Todavia, permanece uma dúvida que será preciso esclarecer antes de prosseguir. Podemos assim formulá-la:

a) Vasari escreve mais de um século depois da execução dos afrescos de Brancacci.
b) Vasari, como provam suas relações com o eruditíssimo colecionador

Paulo Giovio, participava de um círculo cultural neo-aristocrático, em cujo seio, por razões políticas e dinásticas, estava sendo elaborada a fictícia construção do mito mediciano.

c) Um dos maiores responsáveis por esse mito foi o próprio Giorgio Vasari, que, entre 1555 e 1559, decorou o apartamento de Leão X no Palazzo Vecchio, ilustrando em seus aposentos os altos feitos da família no século precedente.

d) Neste sentido, os *Ragionamenti* [Raciocínios], que o próprio Vasari escreveu para descrever e explicar suas pinturas do Palazzo Vecchio, contêm elementos reveladores:

> O PRÍNCIPE — Que retratos são aqueles, pintados ao natural, mas onde se usam trajes de um século atrás?
>
> GIORGIO — Senhor, já se disse que tudo deve ter um significado; os retratos de cada aposento representam a descendência dos filhos do Magnífico Cosimo, o Velho, assim como amigos e servidores deles. Cada uma das câmaras tem os seus próprios retratos, todos ao natural, e nos lugares que lhes guardaram a memória.
>
> O PRÍNCIPE — Você assumiu, caro Giorgio, um trabalho árduo e uma empreitada muito difícil; mas diga-me, como fez para pintar nesses aposentos tantos retratos de homens de todo tipo?
>
> GIORGIO — Senhor meu, empregamos muito tempo a procurá-los, e ajudou-nos o fato de que essa descendência da qual falamos compunha-se de grandes personagens, cuja memória os excelentes mestres de seu tempo, pintores e escultores, fixaram nas obras que então pintaram em Florença. Elas podem ser encontradas, por exemplo, no Carmine, na Capela Brancacci, pintada por Masaccio; nas obras de Fra Filippo e de Fra Giovanni Angelico; e em Santa Maria Nuova, nas obras de Domenico Veneziano, e de Andrea del Castagno na Capela dos Portinari, o mesmo Andrea que foi educado na Casa dos Medici e pintou nessa obra muitos amigos de Cosimo, de Piero e de Lourenço, o Velho; assim como, em Santa Trinità, na Capela Maggiore, Alessio Baldovinetti e, na mesma igreja, na Capela dos Sassetti, Domenico Ghirlandaio (ver cad. de imagens, il. 1), que a encheu de homens importantes

> e seguiu o mesmo princípio em Santa Maria Novella, na grande Capela dos Tornabuoni, onde, além de amigos e inúmeros habitantes da cidade, representou muitos letrados de seu tempo.[21]

Vemos aqui o repertório de imagens que constituíram os grandes ciclos florentinos do século xv para Giorgio Vasari, historiador e pintor. E uma confirmação pode vir da comparação entre os personagens descritos nos *Ragionamenti*, a propósito das histórias de Cosimo, o Velho, e os evocados pelo mesmo Vasari na vida de Domenico Veneziano e Andrea del Castagno, a propósito dos afrescos hoje destruídos de Santa Maria Nuova. Pode-se dizer que todos os personagens, ou quase todos, pintados por Vasari nas cenas que representam o aprisionamento e o exílio de Cosimo, desde Rinaldo degli Albizzi até o gonfaloneiro Bernardo Guadagni, desde Puccio Pucci e Federigo Malevolti, que detinha as chaves do recinto onde Cosimo foi encerrado na torre do Palazzo Vecchio, até Falgavaccio, que corrompeu o gonfaloneiro para libertar Cosimo etc. etc., acham-se na descrição das histórias da Virgem de Santa Maria Nuova.[22] Portanto, pode surgir com toda legitimidade a suspeita de que Vasari, na busca de modelos "ao natural" para suas pinturas comemorativas, tenha forçado as identificações, contribuindo assim de modo determinante para o nascimento da interpretação em chave contemporânea das pinturas sacras do século xv florentino.

Mas uma testemunha mais antiga e incontestável, Leon Battista Alberti, mostra indiscutivelmente que era praticado o costume de introduzir numa "história" os traços de um personagem contemporâneo. A passagem em questão se acha no terceiro livro do tratado *Da pintura*, e afirma:

> pois, se numa história estiver o rosto de um homem conhecido e digno, mesmo que apareçam outras figuras executadas com mais arte, é, porém, o rosto conhecido que atrai os olhares daqueles que vêem, de tal modo tem força aquilo que é retratado segundo a natureza.[23]

Parece, portanto, que se pode admitir — sem ir tão longe quanto

Vasari — a existência de retratos contemporâneos nas grandes cenas narrativas.

Se agora voltarmos a atenção para os retratos "autônomos" desse período, vale dizer, para aqueles que representam apenas um personagem — ou, excepcionalmente, dois — e cuja finalidade de reproduzir o modelo é indiscutível, podemos constatar que são pouco numerosos e que, à diferença do que se podia ver nos afrescos, adotam exclusivamente um único esquema de apresentação, o perfil.[24] Diante do número imponente, da excepcional qualidade e da variedade de apresentação do retrato flamengo da primeira metade do século XV, esta situação é tão singular que nos induz a perguntar se essa disparidade corresponde a uma variedade de função. Também ocorreria perguntar de onde derivou a preferência exclusiva por esta fórmula. É verdade que o perfil desempenhou um papel capital na evolução do retrato no século XVI, mas nessa época já estavam presentes outras fórmulas. Por outro lado, se o perfil é a apresentação típica do cliente-doador na tradição do século XIV, essa regra comporta numerosas variantes e exceções.[25] De resto, seria errôneo fazer o retrato de perfil do século XV florentino derivar inteiramente da imagem do doador. Outros elementos entram em jogo e, em primeiro lugar, a influência clássica.

Numa passagem do tratado *Da pintura*, Leon Battista Alberti mostra o interesse que lhe despertavam suas próprias efígies e fala da função laudatória que lhes atribuía:

> Estas as coisas que tinha a dizer sobre a pintura, e caso elas sejam favoráveis e úteis aos pintores, só peço como prêmio de meus trabalhos que em suas cenas meu rosto eles pintem, mostrando assim que me são gratos e que sou um estudioso da arte.[26]

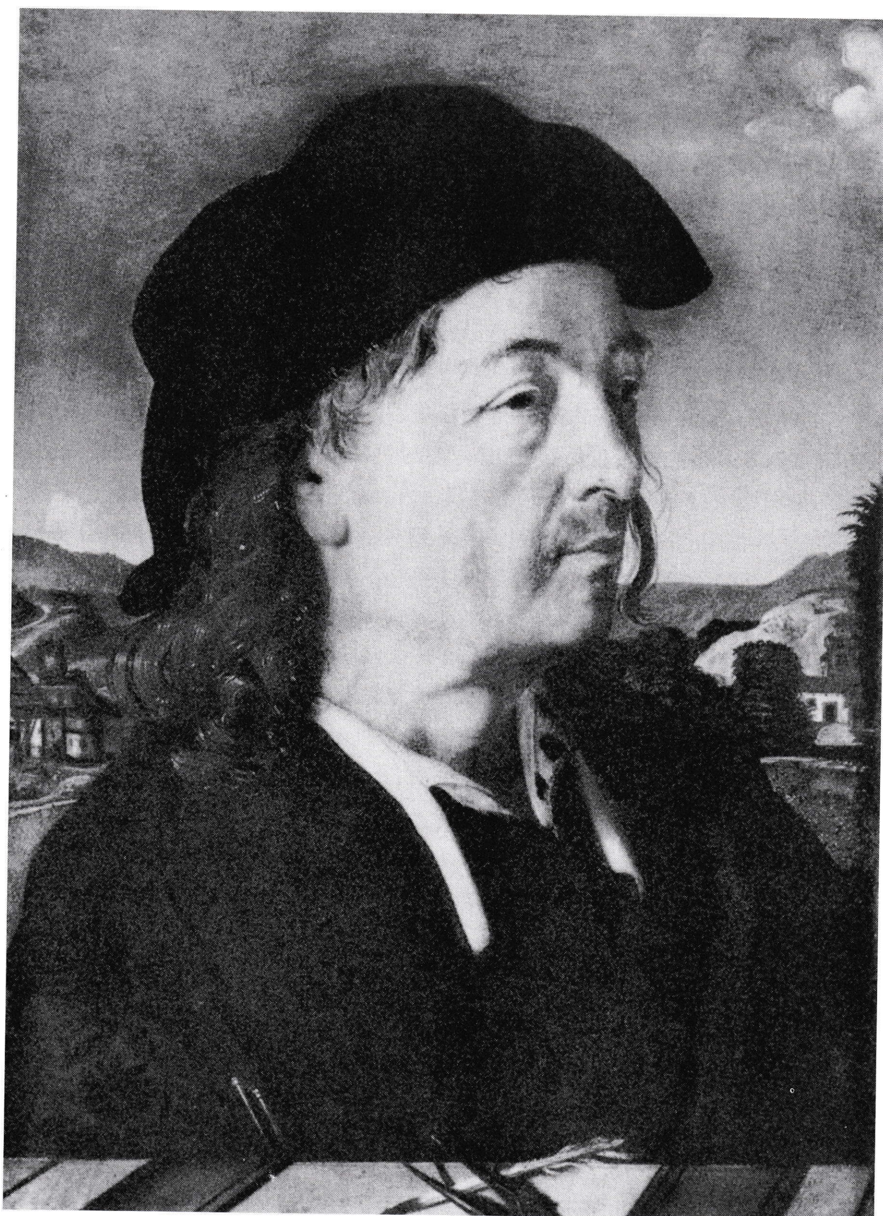
Uma biografia anônima de Alberti confirma esse interesse, contando como ele gostava de pintar-se a si mesmo e aos próprios amigos; enfim, Vasari lembra que na casa de Palla Ruccellai havia um auto-retrato de Alberti feito "*alla spera*" [ao espelho]. Ora, este homem tão profundamente interessado pela própria imagem deixou-nos dois auto-retratos em bronze,

ambos justamente de perfil (ver cad. de imagens, il. 11).[27] Sem querer falar de relações não verificáveis entre essas imagens e os retratos pintados florentinos, é interessante notar a semelhança das soluções e advertir que, se o humanista Alberti representava-se de perfil, não era certamente para continuar a linhagem do doador do século XIV, mas por uma deliberada influência clássica, a da numismática. Um centro de irradiação de tais influências devia ser a casa do humanista Niccolò Niccoli em Florença, onde ele, como escreve Vespasiano da Bisticci, "possuía [...] um número infinito de medalhas de bronze, de prata e de ouro, e ainda muitas figuras antigas de bronze". O retrato de Niccoli feito por Vespasiano é dos mais vivos e diretos, e, como observou Garin, dos mais "pitorescos" que existem:

> Foi sempre de muito boa presença, tão alegre que sempre parecia rir, agradabilíssimo na conversação. Vestia sempre belíssimas túnicas rosadas, longas até o chão [...]. Quando estava à mesa, comia em belíssimos pratos antigos e assim toda sua mesa era cheia de vasos de porcelana ou de outros pratos ornamentados. Bebia apenas em taças de cristal ou de outra fina pedra. Vê-lo assim à mesa, à antiga, era um prazer dos mais delicados.[28]

É lamentável que a este retrato literário não se possa contrapor um retrato pintado, mas Niccoli morreu em 1437 e nesta data era impensável um retrato do gênero; de resto, ainda por volta de 1490, ou seja, quando Vespasiano escreve, não se acham equivalentes na pintura florentina.

A consagração da fórmula de perfil para o retrato autônomo parece mesmo derivar da medalha antiga e, à exclusão de outras, essa fórmula devia ser empregada para fins de celebração e comemoração. É provável mesmo que num determinado momento assumisse um autêntico e imediato significado simbólico; num díptico de Piero di Cosimo em Amsterdã, que representa Juliano de Sangallo e seu pai Francesco Giamberti, é o retrato do defunto — portanto, a imagem que tem valor comemorativo por excelência — que é representado de perfil. É esse o valor dos retratos de Juliano de' Medici, de Botticelli, feitos depois da conjuração dos Pazzi, ou, mais tarde, do retrato de Simonetta Vespucci, de Piero di Cosimo, ou

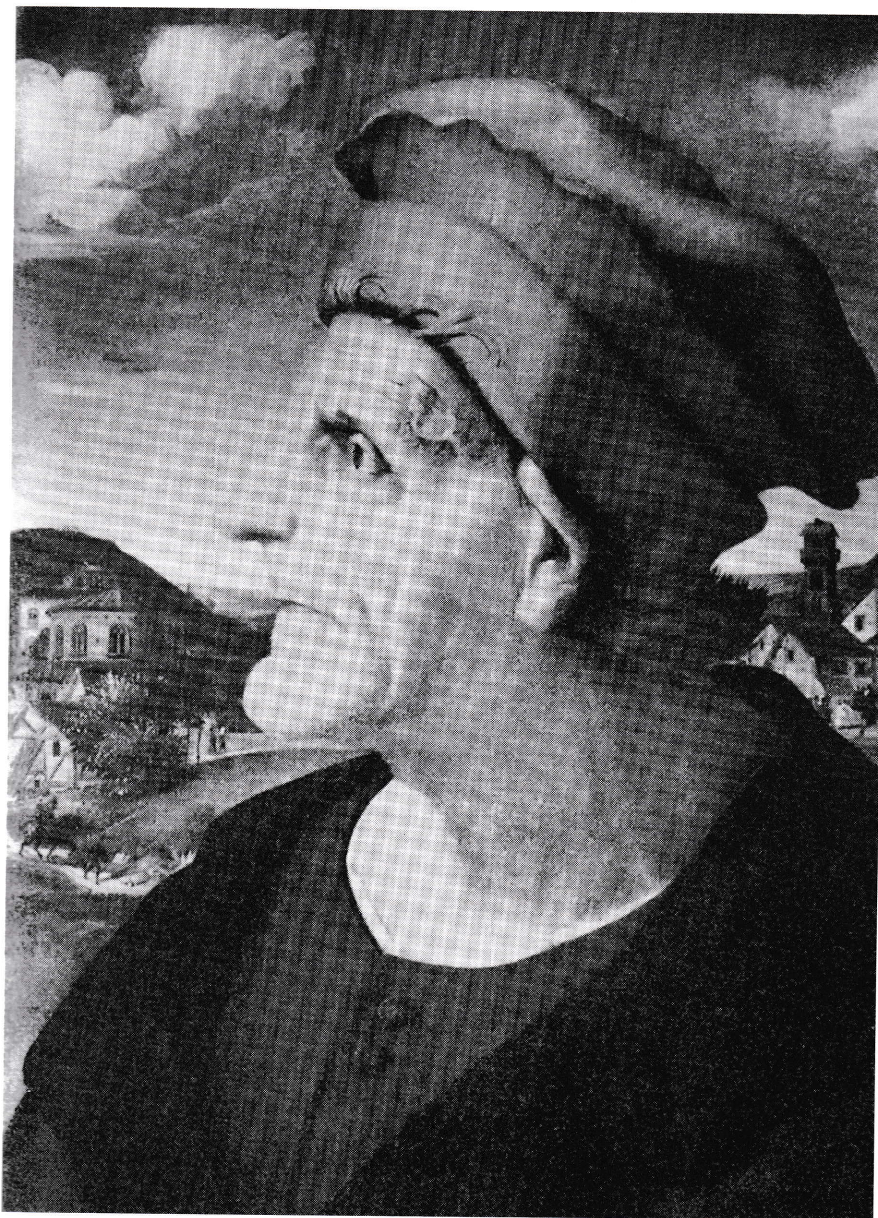


7. *Juliano de Sangallo*, de Piero di Cosimo. Rijksmuseum, Amsterdã.



8. *Francesco Giamberti* (pai de





8. *Francesco Giamberti* (pai de Sangallo), de Piero di Cosimo. Rijksmuseum, Amsterdã.

ainda — mas desta vez com valor voluntariamente arcaizante — do retrato de Savonarola, de Fra Bartolomeo.[29]

O significado particular assumido pelo perfil na tradição florentina deve ter-se tornado estável num certo momento, sobrepondo-se ao significado original (que era o de colocar em planos diferentes a imagem sagrada e o doador terrestre), enquanto o retrato de perfil já existia havia algum tempo.

Panofsky ressaltou que a pintura nórdica — influenciada pela italiana — conhecera e praticara o retrato de perfil, embora não exclusivamente, até por volta de 1420, e em seguida o abandonara completamente em favor de outras fórmulas, retomando-o no começo do século XVI, na época de Quentin Metsys.[30] Ora, o perfil de um ancião, de Metsys (Museu Jacquemart-André de Paris, 1513), já não tem o significado do perfil da dama à maneira dos Limbourg (em torno de 1420), conservado em Washington; ele não é prova de uma retomada arcaizante, ou seja, de uma volta a fórmulas já praticadas, mas antes testemunha que se atribuía à imagem um novo significado, que a fórmula humanista era particularmente apta a lhe conferir. Portanto, retomar a fórmula de perfil não significava para Metsys voltar à tradição do gótico internacional, mas antes fazer uma citação "renascentista" e, através dela, dar à imagem uma nova dignidade. Para Metsys, no começo do século XVI, o prestígio do perfil se devia a seu sabor italianizante, para os florentinos do início do século XV se devia à influência da glíptica e da numismática clássica, mas também achava respaldo nos antigos textos de teoria artística.

Sabe-se que nas culturas ocidentais (e também nas orientais) os mitos do nascimento da pintura sempre foram vinculados ao traçado linear da sombra de um corpo — em outros termos, à silhueta. Plínio e Quintiliano falam a respeito e as observações deste último sobre a origem da pintura foram retomadas justamente por um partidário do retrato de perfil, Leon Battista Alberti.[31] É possível, portanto, que a suposta longínqua antigüidade desse tipo de representação também tenha contribuído para aumentar-lhe o prestígio. As repetidas alusões que se acham em autores clássicos, de Plínio a Lívio e Ovídio, às árvores genealógicas nas quais os vários retratos pintados dos membros da família (provavelmente, perfis em medalhões) eram ligados entre si

através de linhas,[32] não foram, em contrapartida, estranhos à adoção da fórmula de perfil para retratos que deviam ter valor de testemunho familiar.

Podemos por isso concluir que o retrato de perfil no século XV florentino é fortemente dependente da tradição clássica, que ele teve uma função genealógica e familar determinada, e uma utilização limitada. O outro tipo de retrato existente nessa época em Florença é o retrato "civil", aquele que se acha nos grandes afrescos das igrejas e do qual também se encontram alguns derivados em painéis. Na primeira metade do século XV, o retrato florentino tem por finalidade mais a celebração que a descrição. É um fenômeno que segue *pari passu* o empenho civil dos humanistas, que o elogio de Florença, de Leonardo Bruni, traduz em pintura: é o meio expressivo adaptado ao novo modo de viver e de sentir da burguesia florentina.

A pouca distância da cidade toscana a situação era diferente. Em Ferrara, em 1441, um célebre concurso opusera Jacopo Bellini e Pisanello, a propósito de um retrato de Leonello d'Este. Um soneto comemorativo lembra como Bellini, o "novo Fídias", alcançou a vitória quando já havia seis meses que Pisanello trabalhava para "converter em pintura a imagem". Vale a pena citá-lo na íntegra:

Quando il Pisan fra le famose imprese
sargumentò cuntender cum natura
et cunvertir l'immagine in pictura
dil nuovo illustre lionel marchexe

già consumato avea il sexto mese
per dar própria forma ala figura
alor fortuna sdegnosa che fura
l'umane glorie con diverse onfexe

strinse che dala degna et salsa riva
se movesse il Belin summo pictore
novelo Fidia al nostro ziecho mondo

che la sua vera effigie feze viva
ala sentencia del paterno amore
onde lui primo et poi il Pisan secondo.[33]

Essa disputa é evocada no diálogo *De politia literaria* [Da política literária], de Angelo Decembrio, pela própria boca de Leonello, que lembra a rivalidade dos dois pintores e as diferenças com que abordaram os retratos, cada qual ressaltando com ênfase uma característica diferente do modelo.[34] Num ambiente de corte, como o de Ferrara, o retrato do príncipe vinha a ter um significado e uma função que na república florentina, nessa época, eram impossíveis. Na Lombardia, no mesmo momento, o retrato de corte tem uma função de glorificação mais clara que em Ferrara. Como nota Roberto Longhi:

> São feitos — quiçá em fundo de ouro — até mesmo os retratos dos cães das maltas ducais ("retrato de um cão chamado Bareta") e "nos afrescos comuns para as salas dos castelos a preocupação do cliente é que fique bem visível que Sua Senhoria come em baixela de ouro".[35]

Podem-se encontrar traços de sobrevivência dessa estética — "heráldica arquiprofana, não divina, mas, ai! simplesmente ducal", para voltar a citar Longhi — na carta enviada por Francesco Mantegna a Francesco Gonzaga, marquês de Mântua, a 12 de outubro de 1494:

> *Ilustrissime et invictissime princeps et D.D. mi singhularissime etc.*
> Tendo certamente ouvido falar da efígie do Sereníssimo Rei da França, e da grande deformidade que se deve a seus grandes olhos protuberantes, e ainda a um grande nariz aquilino e disforme, com poucos e raros cabelos na cabeça, não pude impedir-me de imaginar e reverenciar um homem tão pequeno e corcunda; e assim fiz de um só traço aquilo que envio a Vossa Excelência...[36]

O retrato tem uma função importantíssima nas cortes: ele se desenvolve a fim de celebrar o senhor, para mostrar seu poder, sua riqueza, seu luxo (Sua Senhoria come em pratos de ouro!), para exaltar-lhe a virtude, as



9. *Battista Sforza* (esposa de
della Francesca. Galeria Uffi

redes familiares, os empreendimentos, a vida, os hábitos (que se pense nos afrescos de Schifanoia ou na Camera degli Sposi, em Mântua). Curiosidade pela semelhança naturalista, assim como gosto pelo *lusus naturae* [brincadeira da natureza], pelo grotesco, têm acolhida favorável onde o poder aniquilador, generalizante, normativo do cânone florentino cede diante da vontade soberana e autocrática do senhor individual. Uma clara predileção também se assinala aqui pelo retrato de perfil, considerado comemorativo graças a sua ascendência numismática; porém, neste caso não há solução de continuidade entre as soluções heráldicas do gótico internacional e as que o Renascimento extraiu da arte antiga e da numismática. Assim, apesar da completa mudança de estrutura, a fórmula permanece a mesma — do retrato florido de Pisanello (ver cad. de imagens, il. III) aos dois mais belos dípticos de retrato do século XV italiano, o famosíssimo retrato dos Montefeltro, de Piero della Francesca, hoje na Galeria Uffizi, e o dos Bentivoglio, de Ercole de' Roberti, conservado em Washington.

Voltemos a Florença, onde encontramos uma situação de completa mudança. Antes de mais nada, eis um retrato individual — o primeiro! —



9. *Battista Sforza* (esposa de Frederico), de Piero della Francesca. Galeria Uffizi, Florença.



10. *Frederico de Montefeltro*, de Piero della Francesca. Galeria Uffizi, Florença.

representado de frente. Trata-se do retrato atribuído a Andrea del Castagno, conservado em Washington. Não sabemos o que está por trás da mudança de fórmula nem quem é o personagem representado (talvez um membro da família Torregiani). Alguns até quiseram negar que se tratasse de um retrato.[37] O que é certo é que uma estreita relação une este retrato aos *Uomini Famosi* [homens famosos], de Andrea del Castagno, feitos para decorar um aposento da Villa Pandolfini, em Legnaia: um dos ciclos florentinos consagrados a este tema (outro, de Bicci di Lourenço, se achava no velho Palazzo Medici), não desprovido de importância para a história do retrato.

Por volta dessa mesma época — estamos mais ou menos na metade do século — desenvolve-se em Florença o gosto do "busto-retrato".[38] Restam-nos exemplos nos mais importantes museus do mundo: em Berlim, no Louvre, no Victoria and Albert, no Bargello. São bustos viris, fortemente caracterizados na expressão, nas feições, nos mínimos traços do rosto, bustos identificáveis de moças e crianças. Por alguns aspectos achamo-nos diante dos equivalentes plásticos do retrato flamengo. O fenômeno desenvolve-se com extrema rapidez, devido à participação dos maiores artistas da nova geração: Antonio Rossellino, Desiderio de Settignano e Mino de Fiesole. Em muitos casos trata-se de bustos em homenagem a defuntos, glória da família, cujas imagens se deseja conservar, exibir e honrar; em outros, mais simplesmente, dos senhores da casa ou daqueles que a mandaram construir; em outros, ainda, de moças que deixaram a morada paterna a fim de se casar. Os bustos eram expostos ao público, às vezes até nas arquitraves dos palácios — como mostram os desgastes sofridos pelo busto de Matteo Palmieri, no Bargello —, ou ainda postos no alto das portas dos quartos (Vasari lembra que os retratos de Piero di Lourenço de' Medici e de sua mulher "permaneceram muitos anos numa clarabóia sobre duas portas, na câmara de Piero no Palazzo Medici").[39] Logo se começam a executar bustos em terracota, gesso e outros materiais facilmente modeláveis, "e é assim que" — é ainda Vasari quem fala — "em cada casa de Florença, nas lareiras, nas portas, nas janelas e nas cornijas, se vêem inúmeros desses retratos tão bem-feitos e naturais que parecem vivos".[40]

A voga extraordinária desses bustos deve ser relacionada com certo número de fatores e primeiramente com o culto dedicado por Plínio ao



11. *Retrato de um homem, d*

a del Castagno,
rás da mudança
um membro da
ratasse de um
rato aos *Uomini*
ara decorar um
orentinos con-
velho Palazzo
etrato.
s na metade do
ato".[38] Restam-
erlim, no Lou-
temente carac-
rosto, bustos
-nos diante dos
nvolve-se com
a nova geração:
le. Em muitos
a família, cujas
simplesmente,
ir; em outros,
sar. Os bustos
ácios — como
o Bargello —,
que os retratos
n muitos anos
zo Medici").[39]
tros materiais
fala — "em ca-
rnijas, se vêem
n vivos".[40]
da com certo
por Plínio ao



11. *Retrato de um homem*, de Andrea del Castagno. National Gallery of Art, Washington.

retrato monumental. À observação de Vasari, a propósito dos retratos colocados em "lareiras, portas, janelas, cornijas", aproxima-se uma passagem da *Historia natural*, em que o autor, lamentando o abandono do antigo uso de decorar a casa com os grandes personagens da família, recorda:

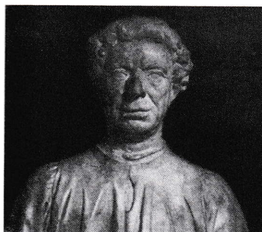
> Outros retratos das maiores figuras da família ficavam fora da porta e em torno da soleira, entre os despojos do inimigo, e nem o comprador tinha o direito de retirá-los, permanecendo como um símbolo do triunfo mesmo quando mudavam os proprietários da casa.[41]

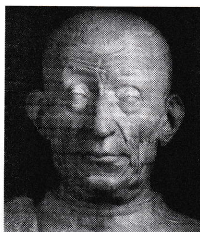
Quanto à excepcional atenção naturalista que se dá aos rostos, o fenômeno está em parte ligado ao crescente emprego da modelagem em gesso.[42] A máscara mortuária de Brunelleschi, hoje conservada no Museo dell'Opera del Duomo, serviu a Buggiano para esculpir o monumento comemorativo do grande arquiteto. Alguma importância também deve ser dada ao vivo interesse pelos estudos de fisiognomia, eles mesmos de origem clássica. Na realidade, os bustos realistas de Mino, de Desiderio ou de Rossellino devem pouco ou nada à esquemática e tradicional caracterologia dos tratados fisiognômicos, que em compensação poderiam influenciar as formas mais abstratas e genéricas do retrato heróico, em que se representam tipos ideais aos quais se pretende conferir características particulares (o *condottiere* [capitão] representado segundo um tipo leonino, como no caso de Colleoni etc.).[43] Todavia, apenas o interesse arqueológico não explica o aparecimento de retratos tão poderosamente caracterizados, e o uso do molde, de resto havia muito introduzido, não oferece explicação suficiente para os retratos de Matteo Palmieri, Giovanni Chellini de San Miniato etc. A fim de esclarecer a autêntica necessidade de caracterização e individualização presente nesses retratos, foi justamente citada uma passagem do *De Statua* [Da estatuária], de Alberti, na qual é ressaltada a diversidade dos homens e como nenhuma voz ou nenhum nariz são exatamente semelhantes a outra voz e outro nariz. Em contrapartida, já se elucidaram as relações que uniam o pequeno grupo de clientes aos quais se devem os exemplos mais fortemente caracterizados de retrato.[44] Mas a vontade do cliente só podia se realizar caso

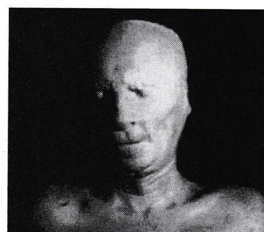


2. *Busto de Matteo Palmieri*, de Antonio Rossellino. Bargello, Florença.

se dispusesse de meio
resumo, de uma lingua
tisfatoriamente às den
Donatello deve ter cum
É quase certo que D
da Uzzano, no Bargello
alguns protagonistas d
que ele fez para o cam
importantíssima para
duas estátuas ele repres
e Francesco Soderini, d
Velho.[45] É muito prová
ções históricas bem pos
são as potencialidades r
tificar uma identificaçã
desta linguagem que pô
que também determina
primas de Ghirlandaio,
gens, il. IV), que está no
máscara mortuária (m
ponto de vista. O realism
de gesso e da estátua de
no início do século pass
para o desenvolvimento

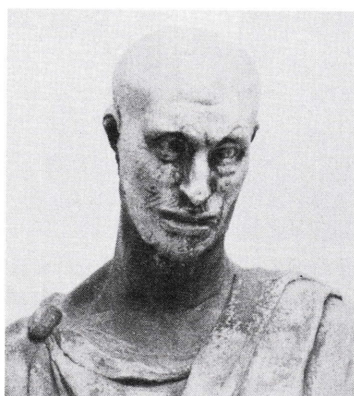

12. *Busto de Matteo Palmieri*, de Antonio Rossellino. Bargello, Florença.


13. *Busto de Pietro Mellini* (detalhe), de Benedetto da Maiano. Bargello, Florença.

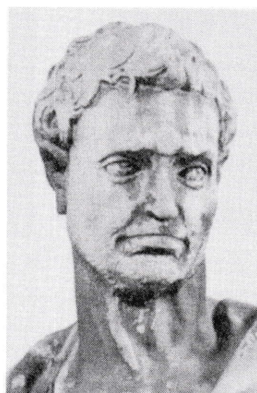

14. *Máscara mortuária de Filippo Brunelleschi*. Museo dell'Opera del Duomo, Florença.

se dispusesse de meios estilísticos, de fórmulas, de procedimentos: em resumo, de uma linguagem artística bastante elaborada para responder satisfatoriamente às demandas. É claro que nesse contexto a linguagem de Donatello deve ter cumprido um papel análogo ao do estilo de Masaccio.

É quase certo que Donatello não esculpiu retratos. O busto de Niccolò da Uzzano, no Bargello, já não é hoje considerado seu e todavia os nomes de alguns protagonistas da vida florentina permanecem ligados aos Profetas que ele fez para o campanário do Duomo. *O livro de Antonio Billi* — fonte importantíssima para o começo do século XVI — diz com efeito que em duas estátuas ele representou ao natural Giovanni di Barduccio Chierichini e Francesco Soderini, dois personagens implicados na prisão de Cosimo, o Velho.[45] É muito provável que essa identificação seja fictícia, devido a situações históricas bem posteriores, mas também, como no caso de Masaccio, são as potencialidades realistas e expressivas dessas obras que puderam justificar uma identificação precisa. É exatamente explorando o grande poder desta linguagem que pôde desenvolver-se a tradição do retrato esculpido, que também determinará a evolução do retrato pintado. Uma das obras-primas de Ghirlandaio, o retrato do ancião com seu neto (ver cad. de imagens, il. IV), que está no Louvre, provavelmente executado a partir de uma máscara mortuária (mas a hipótese é controversa), é significativa desse ponto de vista. O realismo exacerbado do busto em terracota, da máscara de gesso e da estátua de cera, como indicou magistralmente Aby Warburg no início do século passado, terá conseqüências múltiplas e importantes para o desenvolvimento da pintura.



15. *O profeta Abacuc* (detalhe), de Donatello. Museo dell'Opera del Duomo, Florença.



16. *O profeta Jeremias* (detalhe), de Donatello. Museo dell'Opera del Duomo, Florença.

É dos mais imprecisos o limite entre máscara propiciatória, ex-voto e retrato. Verrocchio, um personagem-chave na mudança da sensibilidade florentina, teve, como se sabe, um papel importante nesse sentido. É particularmente evocativa esta passagem de Vasari, em que descreve os ex-votos com a imagem de Lourenço feitos por Verrocchio e pelo *ceraiuolo* [cerieiro] Orsino:

> Por ocasião da morte de Juliano de' Medici e do perigo que correu seu irmão Lourenço, ferido em Santa Maria del Fiore, os amigos e parentes de Lourenço ordenaram que se fizessem imagens suas em muitos lugares, agradecendo a Deus por sua salvação. E assim, entre outros, Orsino, com a ajuda e sob a direção de Andrea, executou ao natural três grandes estátuas de cera, tendo no interior aquela ossatura de madeira à qual já nos referimos, entrelaçada de caniços rachados e recobertos em seguida com tecido revestido de cera, com belíssimas pregas e tantos enfeites que não se pode ver ao natural coisa melhor nem mais semelhante. As cabeças, as mãos e os pés, ele os fez de cera mais espessa, mas ocos por dentro, representados ao natural e pintados a óleo, com os cabelos ornamentados e outras coisas necessárias para parecer naturais, e tão bem-feitos que dir-se-ia representarem homens vivos e não de cera.[46]

Portanto, amigos e parentes de Lourenço encomendaram essas imagens fetichistas e mágicas, e são ainda amigos e clientes de Lourenço que encomendam as obras nas quais constantemente retorna a imagem do Magnífico. A *Adoração dos magos*, de Botticelli, hoje na Galeria Uffizi e numa época em Santa Maria Novella, aparece assim descrita por Vasari:

> e aí, na *Adoração dos magos*, onde tanta emoção se vê no primeiro velho que, beijando os pés de Nosso Senhor e consumindo-se de ternura, mostra muito bem que cumpriu a finalidade de sua longa viagem. E a figura desse rei é o mais vivo e natural retrato de Cosimo, o Velho, de' Medici que se pode achar desde essa época até nossos dias. O segundo rei, que é Juliano de' Medici, pai de Clemente VII, piedosamente prosternado, presta homenagem à criança e oferece-lhe um presente. O terceiro, também ajoelhado, que o adora e rende-lhe graças, reconhecendo-o como o verdadeiro Messias, é Giovanni, neto de Cosimo.[47]

Aos personagens citados por Vasari podemos acrescentar Lourenço, que é visto em primeiro plano, apoiado à espada, mas aquilo que interessa mais é a figura do doador, do qual Mesnil[48] conseguiu descobrir o nome e a profissão: Gaspare di Zanobio del Lama, corretor da *arte del Cambio*. Essa autêntica homenagem aos Medici foi portanto encomendada por alguém cujas relações de negócio com a grande dinastia de banqueiros deveriam ser bastante lucrativas. Assim também deve ser interpretado o célebre retrato do jovem com uma medalha de Cosimo, de Botticelli. E, de modo análogo, encontramos uma homenagem a Lourenço na *Confirmação da regra franciscana*, pintada por Ghirlandaio na Capela Sassetti de Santa Trinità. Nesta cena — diz Vasari — "representou a sala do Consistório, com os cardeais sentados em círculo, e as escadas que davam acesso a ele, mostrando várias figuras a meio corpo pintadas ao natural e a disposição das rampas para a saída. E entre os personagens representou o Magnífico Lourenço, o Velho de' Medici".[49] As "escadas" que levam à sala do Consistório e as "figuras a meio corpo pintadas ao natural" que sobem por elas constituem um episódio dos mais singulares, um autêntico caso limite na história do retrato do Renascimento.



17. *Jovem com uma medalha de Cosimo, o Velho*, de Sandro Botticelli. Galeria Uffizi, Florença.

Aos pés de Lourenço — observa Warburg em seu célebre ensaio — abre-se subitamente o duro passeio da Piazza della Signoria e por uma escada caminham em sua direção três homens e três crianças. Evidentemente uma delegação que vem prestar-lhe homenagem, cujos membros (ainda que estejam indicados apenas suas cabeças e ombros) são caracterizados com todo brio de um improvisador florentino, cada qual expressando com gestos delicados, porém bem pessoais, o respeito pelo amo e senhor do qual se aproxima. O mudo diálogo entre Lourenço e o grupo é tão eloqüente que, considerando mais de perto toda a composição, logo se adverte que "a delegação subindo a escada" é seu centro de gravidade, quer artístico, quer espiritual, e sentimos o desejo de conferir o dom da palavra a tanta vitalidade muda. Trata-se, pois, de fazer falar aquelas pessoas cuja presença interessa Francesco Sassetti a ponto de ceder-lhes, tão estranhamente, o primeiro plano do quadro.[50]

E Warburg fez
seus próprios nom
Lourenço, Piero, G

para ele se dirig
jar seu amo e s
permanece cor
de uma repres
momento de t
sobre o qual es
nhia de atores
emergem do su
de paganismo,
da família e o m
ao alto, invader
cem reunidos p



18. *Matteo Franco* e *Luigi Pu*
Capela Sassetti, Santa Trini

E Warburg fez falarem tão bem aquelas figuras que elas lhe revelaram seus próprios nomes: Poliziano, Pulci, Matteo Franco e os três filhos de Lourenço, Piero, Giovanni e Juliano. O centro da composição é Lourenço,

> para ele se dirige a delegação, que surge do chão como espíritos da terra, a farejar seu amo e senhor. Lourenço os detém, ou será que os convida a subir? Ele permanece como um poeta-encenador prestes a improvisar, em meio à cena de uma representação sacra, um drama moderno de grande pompa [...]. É o momento de transformação do cenário: já desceu o pano de fundo moderno sobre o qual estão pintados o Palazzo Vecchio e a Loggia de' Lanzi; a companhia de atores de Sassetti aguarda nos bastidores o sinal de chamada, e eis que emergem do subsolo três pequenos príncipes e o professor deles, impregnado de paganismo, o secreto mestre de dança de ninfas toscanas, o alegre capelão da família e o menestrel da corte; querem recitar o prelúdio e, tão logo chegam ao alto, invadem até o espaço onde são Francisco, o papa e o Consistório parecem reunidos por mundanidades.



18. *Matteo Franco e Luigi Pulci* (detalhe da *Confirmação da regra franciscana*), de Domenico Ghirlandaio. Capela Sassetti, Santa Trinità, Florença.

A *Confirmação da regra* na Capela Sassetti é outra celebração dos Medici, executada agora pelo mais próximo associado da casa. Um terceiro caso é o dos afrescos de Ghirlandaio na Capela Maggiore de Santa Maria Novella, encomendados por Giovanni Tornabuoni, aparentado com os Medici. Na cena da *Anunciação a Zacarias*, a inscrição de um arco do triunfo proclama que, correndo o ano de 1490, a mais bela cidade do mundo desfrutava de poder, vitórias, obras de arte, belos edifícios, riqueza, salubridade e paz. Várias vezes e em diversas cenas, com freqüência ambientadas nos suntuosos interiores dos palácios burgueses, que os torna atuais, acham-se os membros da aristocracia comercial florentina: Tornabuoni, Tornaquinci, Popoleschi, Giachinotti e jovens associados do Banco Medici, como Andrea de' Medici, Federico Sassetti, Gianfrancesco Ridolfi. Na cena da *Anunciação a Zacarias*, há outros vinte retratos, uma autêntica galeria de patrícios; para facilitar as identificações fazia-se até uma espécie de esquema:

> Acabada esta capela, fez-se um desenho representando todos os personagens juntos, intitulado "Retratos etc.", do qual se tiraram várias cópias distribuídas às várias famílias que a haviam encomendado ou participado das despesas de sua decoração.[51]

Para conseguir recuperar exatamente a identidade de cada um, Tornaquinci interrogou em 1561 o quase nonagenário Benedetto di Luca Landucci, "que dizia ter conhecido todas essas pessoas quando vivas". A coisa mais curiosa é encontrar reunidos no mesmo afresco três jovens membros do Banco Medici e quatro intelectuais particularmente ligados a Lourenço: Poliziano, Ficino, Cristoforo Landino e Gentile de' Becchi, bispo de Arezzo, "os homens mais sábios que naquela época viviam em Florença", observa Vasari, aqui representados "para mostrar que aquele tempo brilhava em toda espécie de mérito, principalmente nas letras".[52]

O processo de atualização do afresco sacro, iniciado na Florença dos Albizzi, parece ter atingido seu ápice na época de Lourenço, o Magnífico. As dúvidas que poderíamos ter sobre a identificação de personagens históricos na Capela Brancacci já não têm razão de ser. De um empenho

propagandístico, patriótico e civil mais geral e atuante de diversas personalidades, passa-se à exaltação específica de um grupo hegemônico e de seu círculo. É interessante notar que esses ciclos não foram ordenados diretamente pelos Medici, mas por associados, colaboradores, devedores de benefícios, um pouco como o costume clássico que requeria que o busto do senhor fosse exposto e glorificado no átrio do cliente. Trata-se de resto de empreendimentos de grande pompa, cuja realização custava relativamente pouco, se pensarmos que toda a decoração da Capela Tornabuoni em Santa Maria Novella ficara em mil florins, ao passo que uma célebre peça da coleção dos Medici, a taça Farnese, era avaliada naquela época em 10 mil florins![53]

Ainda voltaremos a interrogar o significado da maciça introdução dos retratos de contemporâneos nas cenas sagradas, que é paralela à da paisagem urbana e dos interiores burgueses. Falando dos retratos inseridos por Ghirlandaio na *Aparição do anjo a Zacarias*, Vasari dá-nos uma explicação que poderia ser definida como neofeudal:

> Nesta cena, para mostrar que nos sacrifícios, nos templos, sempre participam as pessoas mais notáveis, e para torná-la mais solene, pintou um grande número de cidadãos florentinos que então governavam aquele Estado e especialmente os da casa Tornabuoni, jovens e velhos.[54]

Esta ligação dos "sacrifícios nos templos" e das "pessoas mais notáveis", esta pretensão de "tornar mais solene" a cena sagrada, graças à nobreza dos personagens representados (mais ou menos como dizer que a nobreza dos atores confere prestígio ao drama sacro, e não o contrário), parecem típicas de uma época. E mais da época de Vasari e de Cosimo I que da época de Ghirlandaio e Lourenço de' Medici. Na verdade, como bem demonstrou Warburg, esta irrupção de contemporâneos nos acontecimentos sagrados não era desprovida de intenções propiciatórias, análogas àquelas que levavam a pôr simulacros realistas de cera ao lado de imagens sagradas, para assegurar a proteção destas. Quanto às finalidades de propaganda, são muito evidentes para que voltemos a insistir nelas. Em poucas ocasiões a

imagem pintada e esculpida assumiu esse papel na celebração de uma cultura. Com Giotto a pintura se tornara um elemento fundamental da civilização florentina e o desenvolvimento do século XV consagrara essa posição. O nascimento da reflexão sobre a arte e da historiografia artística o testemunha. Existem, entretanto, alguns limites.

Durante muito tempo o retrato florentino permaneceu mais cívico e biográfico que psicológico. Comparando os mercadores florentinos dos afrescos de Ghirlandaio aos membros da confraria de São João de Haarlem num quadro de Gertgeen tot Sints Jans, atualmente em Viena, Alois Riegl, em seu ensaio sobre o retrato de grupo holandês, observa como os primeiros, mesmo quando são espectadores passivos, ostentam sua bela existência com auto-satisfação e avidez de conquista, enquanto os olhos dos segundos são mais voltados para o interior, refletindo, como num espelho, o mundo exterior.[55] Por uma espécie de paradoxo, os mesmos motivos — cívicos, comemorativos, racionalmente cognitivos — que haviam permitido, no século XIV, a elaboração dos instrumentos capazes de criar o retrato moderno constituíram em seguida — mas apenas por um certo tempo — um limite ao desenvolvimento do "gênero".

Na segunda metade do século XV, especialmente nas cortes de Urbino, Ferrara, Mântua e Milão, o artista desfruta de privilégios bem maiores que em Florença. As exigências feitas ao artista eram diferentes, como o eram o valor das imagens e a maneira de olhá-las. Certos esquemas e fórmulas são menos coercitivos e é em Milão que Leonardo conseguirá exteriorizar e realizar ao máximo o poder expressivo do retrato.

Mais peculiar ainda é o caso de Veneza. Daqui, do "digno e salgado rio", parte Jacopo Bellini para vencer na corte de Este o concurso contra um aguerrido pintor local. O filho de Jacopo, Gentile, que, provavelmente por seus méritos de retratista, torna-se conde palatino por ocasião da passagem por Veneza do imperador Frederico III, será mesmo enviado a Constantinopla quando o sultão, depois da paz de 1479, solicitará a Sua Sereníssima um hábil pintor de retratos. A situação de Veneza é diferente das situações tanto de Florença quanto das cortes. De um lado, se o papel reservado à imagem do doge a aproxima à estética particular dos milaneses, de outro,

as grandes pinturas sobre tela das escolas, de função cívica e religiosa, são os equivalentes dos ciclos murais florentinos. Antes mesmo que a paz com os turcos fosse concluída e que Gentile — suposto embaixador do retrato ocidental, mas na verdade, como bem enxergou Longhi, soberbo e arcaico executor de perfis orientais — partisse para Constantinopla, em Veneza ocorrera algo muito importante para a história do retrato no século XV: a chegada de Antonello de Messina (ver cad. de imagens, il. V). O ilustre caso de Antonello é quase único no século e produz os maiores resultados. Um pintor formado no sul de Aragão, tão aberto às influências nórdicas, educado para compreender o valor profundamente específico, nuançado, pessoal de cada rosto humano e não o valor cívico, comemorativo, estereotipado, encontra na experiência toscana em matéria de espaço e perspectiva o modo de conferir um significado solene, essencial, heróico às imagens, sem marcá-las com o peso da citação erudita. O exemplo de Antonello é retomado, desenvolvido e transformado por Giovanni Bellini (ver cad. de imagens, il. VI). Os retratos venezianos do último quarto do século XV estão entre os maiores da pintura européia contemporânea. Feitos neste gênero, unidos à rica gama de potencialidade das imagens, ajudam a compreender como certos retratos venezianos logo perderam sua função genealógica, ética ou histórica para ser objeto principalmente de uma fruição estética. É uma atitude diferente daquela que prevalece em Florença ou daquela que guiava Paolo Giovio, o erudito inspirador de Vasari, ao constituir seu grande museu de retratos. Por volta de 1525-30, quando o patrício veneziano Marco Antonio Michiel explora as coleções da Itália setentrional e comenta os quadros mais notáveis, não se demora em buscar os dados biográficos dos modelos, antes lembrando, num retrato de Antonello, "sua grande força e vivacidade, principalmente nos olhos".[56] A passagem do retrato, de objeto de piedade familiar ou testemunho genealógico para objeto de coleção, a ser fruído essencialmente no plano estético, é um fenômeno que já se verificara na Roma clássica: Plínio já criticara duramente aqueles que cobriam suas pinacotecas com quadros antigos e demonstravam apego pelas imagens de estrangeiros.[57] É significativo que o fenômeno se repita em Veneza em princípios do século XVI.



19. *Ginevra de' Benci*, de Leonardo da Vinci. Coleção Lichtenstein, Vaduz.

Com o aprofundamento da observação e da representação psicológica, com a modificação, ao menos parcial, de certas funções genealógicas e cívicas que marcaram seu desenvolvimento, mas em seguida tornaram-se graves limitações, conclui-se na história do retrato um período crucial, variado e rico de possibilidades e potencialidades.



ntação psicológica,
genealógicas e cívi-
guida tornaram-se
m período crucial,

Nesse meio-tempo o auto-retrato do artista, que encontráramos no início desta história, na *Vita di Masaccio*, de Vasari, em que a problemática do retrato teve pela primeira vez uma completa expressão, conheceu mudanças fundamentais de funções e significados. É uma longa história, mas quando, no ano de 1500, no interior da Loggia del Cambio, em Perúgia, encontramos a efígie de Perugino num quadro pendurado a uma de suas falsas pilastras (ver cad. de imagens, il. VII), logo percebemos que um passo importante foi dado desde que, na *Adoração dos magos*, do Palazzo dos Medici, Botticelli lançava um discreto olhar para o espectador. A epígrafe, redigida por Maturanzio ("Pietro Perugino, ilustre pintor, reencontrou a arte perdida da pintura e a inventou como se nunca tivesse sido criada"), talvez seja póstuma, mas apenas enfatiza e traduz literariamente a mensagem contida na imagem. No ano seguinte, 1501, Pinturicchio simplesmente pinta seu retrato como um ornamento de interior numa das paredes da *loggia* [galeria] onde se desenrola o episódio sagrado da Anunciação. A diferença entre os dois casos foi observada por Gombrich:[58] no primeiro, o retrato repousa sobre uma das pilastras que oferecem um enquadramento arquitetônico em *trompe l'oeil* aos episódios representados, fora do espaço das cenas sagradas. No segundo, a imagem de Pinturicchio faz parte do *décor* familiar, abaixo da natureza-morta. "Johannes van Eyck *fuit hic*" [esteve aqui], o papel da célebre inscrição dos *Esposos Arnolfini* é cumprido aqui pelo retrato. A imagem do artista é sua marca, através da qual ele pretende tomar posse definitiva de seu produto, torná-lo de certo modo inalienável e, ao mesmo tempo, aproveitar para participar da cena sagrada.

Nestes mesmos anos Luca Signorelli está em Orvieto, na Capela de San Brizio. Na cena da *Predicação do anticristo*, representa-se junto daquele que iniciara o ciclo, Fra Angelico. Os dois personagens não participam de modo nenhum do acontecimento representado, antes se distanciam, fixando no espectador o inconfundível olhar de quem é retratado. A posse da obra aqui é direta, diferente: o autor já não se mistura à assistência, aos protagonistas, nem aceita entrar em cena na humilde figura de objeto, de um elemento de decoração. Ele é vivo e presente, mas em outro plano. A *sphragis* [em grego: selo, impressão] impõe à obra o selo do artista, per-

mitindo-lhe ficar à distância: a obra falará por ele. Em relação ao afresco, Signorelli põe-se na posição de Horácio que, ao voltar-se para o próprio livro, escreveu:

> Quando um sol mais tépido oferecer-te mais ouvintes, tu dirás a eles que sou filho de um escravo liberto, de pouca fortuna, e que minhas asas cresceram mais do que o ninho me permitia. Assim, acrescer-me-ás ao mérito aquilo que recusarás ao nascimento: conta que me apreciaram os que na guerra e na paz são os primeiros cidadãos, diz que sou pequeno de tamanho, prematuramente encanecido, amante do sol, de fácil irritação, mas pronto a sossegar. E se por acaso alguém perguntar-te minha idade...[59]

"Tu dirás a eles..." A obra poderá falar, mas é a efígie do artista que imprime nela a marca do criador. Autônoma, pode destacar-se daquele que a pintou. A cena e o retrato, distantes um do outro, se completam. O artista, à parte, contempla o triunfo de Pigmalião.



20. *Auto-retrato* (detalhe de afresco de *Predicação do anticristo*), de Luca Signorelli, Catedral de Orvieto.

SÉCULOS XVI E XVII

No século XVI, o retrato italiano tem uma história complexa e exemplar. Ao longo do século, os modos de apresentação mudam profundamente. Se os primeiros anos afirmam uma imagem em que triunfa a caracterização psicológica e dá-se maior peso à personalidade do modelo, na segunda metade prevalecerá

> aquele tipo especial de retrato em que as características físicas são fixadas e exaltadas de modo extremamente minucioso, enquanto o modelo é instalado numa pose rigidamente áulica, quase hierática, que subtrai a figura às condições mutáveis do ato momentâneo e ao instável reflexo do estado de alma.[60]

Por trás da grande mudança no modo de apresentação, por trás do deslocamento da atenção de certos elementos particulares para outros, por trás das variações da própria atitude quanto ao retrato, que se revelam na literatura artística durante o longo transcorrer do século, está a mudança da função da imagem, está principalmente a história da Itália no século XVI, com seus profundos dilaceramentos, seus problemas, as lutas que opõem diversos estratos de sua classe hegemônica e encontram uma provisória conclusão na refeudalização, nos novos métodos de governo, no estabelecimento de estruturas burocráticas, na Contra-Reforma. Aliás, a situação não é igual em todas as regiões da Itália, nem se pode falar em termos absolutos de uma mudança unitária; ao menos por certo tempo existirão áreas caracterizadas por um desenvolvimento diferente do retrato. Por trás da múltipla variedade de seus aspectos, revela-se a oposição entre os domínios imperiais — com os principados a eles ligados — e a república de Veneza, e dentro desta, a oposição entre a cidade e o interior da região. Certamente é preciso considerar as culturas figurativas locais, as tradições particulares e obviamente a personalidade dos artistas; mas delineiam-se tendências precisas que compreendem e abarcam mais de um centro cultural, mais de um artista. Com freqüência a proximidade geográfica não deixa marcas quando é contrabalançada pela distância política. Roberto Longhi escreve a respeito da cremonesa Sofonisba Anguissola (ver cad. de imagens, il. VIII), famosíssima em toda a Europa por seus retratos e a quem o próprio Van Dyck prestou homenagem quando a procurou, já velha e cega, mas ainda lúcida, declarando "que aprendera mais com essa senhora cega do que com todos aqueles que vêem" (Lanzi):

> A julgar pela insistência de Sofonisba sobre a arte do retrato, era de esperar que conhecesse de perto os retratos de Moroni, que era quase de sua geração e

> residia na pouco distante Bérgamo. Mas ainda que assim se pense, não vejo sinal de que isso tenha ocorrido. Cremona era uma cidade imperial e tinha como modelo o gosto de corte, igual em toda parte, salvo as variações pessoais de qualidade, de Florença a Madri, de Paris a Antuérpia, de Bronzino a Sanchez Coello, de François Clouet a Antonio Mor. Tendo crescido num clima contrarreformista, mas não voltada para os temas religiosos, Sofonisba aplicava à especialidade do retrato essa forma de devoção oblíqua que é a diligência.[61]

Às novas exigências de apresentação dos senhores eclesiásticos e laicos, do papa e dos imperadores, dos soberanos e dos príncipes, responde um novo tipo de retrato, o chamado *State portrait* [retrato de Estado].[62] Já suas dimensões são novas e imponentes, em seguida o assunto é representado de modo a ressaltar o caráter público tanto do modelo quanto da imagem. Trata-se de evidenciar os sinais característicos do exercício do poder, quer nos trajes, nos atributos e na pose, quer na expressão do olhar. O retrato se despersonaliza, ressaltam-se mais os caracteres públicos que os privados; entretanto, é claro que não se volta à Idade Média, não se negam as possibilidades formais adquiridas durante os dois últimos séculos. Se uma comparação pode ser feita, é antes com a Roma antiga, que conhecera um tipo específico de *State portrait*. Ainda uma vez, trata-se de deslocar a atenção de um certo nível de signos para outro.

A fórmula do *State portrait* conhece uma longa elaboração e os passos decisivos são dados pela obra de Rafael, na Roma de Júlio II e Leão X; cria-se primeiramente um novo tipo de apresentação e dá-se ao retrato uma dimensão que habitualmente não possuía. Um dos primeiros exemplos é o retrato de Júlio II feito para a igreja romana de Santa Maria del Popolo, onde, na época de Vasari, era exibido por ocasião das "festas solenes" e que atualmente está na National Gallery de Londres.[63] O papa está sentado, imponente, numa grande poltrona, a figura não é representada de meio corpo, mas talhada imediatamente abaixo dos joelhos, uma forma de enquadramento até então reservada aos assuntos religiosos e que provavelmente destes provinha.[64] O velho pontífice não parece olhar o espectador segundo a fórmula habitual; representado de três quartos, seu olhar se fixa no chão e esse isolamento acentua as características de monumentalidade do quadro, que tanto impressionaram

Ticiano, o qual, anos depois, fez dele uma cópia (hoje no Palazzo Pitti). Em seguida, Rafael fez o retrato de Leão X (Uffizi; ver cad. de imagens, il. IX). Nessa obra o papa é representado de três quartos, está em diagonal em relação ao plano do quadro, sentado diante de uma mesa, numa postura de quem concede audiência, com uma das mãos aberta sobre um livro ornado de iluminuras e a outra segurando a haste de uma lente. Seu olhar, como o de Júlio II, não se volta para o espectador, mas se fixa, ao contrário, num personagem à direita, o cardeal Júlio de' Medici, futuro Clemente VII. Por sua vez, os olhos do cardeal estão voltados para o pontífice e essa troca de olhares confere ao retrato um valor dinástico.[65] À direita do quadro, apoiado na poltrona papal, o cardeal Luís de' Rossi olha, ao contrário, na direção do observador, pondo-se como intermediário entre este e os dois Medici absortos num silencioso colóquio. A origem desse tipo de retrato é supostamente atribuída a uma obra de Fouquet,[66] "que fez em Roma, numa tela colocada na sacristia da Minerva, o papa Eugênio acompanhado de dois familiares, e que realmente pareciam dotados de vida".[67] O relato sobre a pintura de Fouquet é interessante. Por certos aspectos, de fato, a função do retrato na França monárquica de Fouquet anuncia a função que o retrato terá na Itália do século XVI, ao passo que se diferencia da que tivera no século precedente.[68] Trinta anos depois de sua execução, Vasari descreve o quadro e parece mais surpreendido ainda pela representação dos trajes, dos objetos e do mobiliário que pelos rostos e expressões dos personagens:

> e eis com todo brilho o veludo, o damasco a revestir o papa que brilha e cintila; o forro em peliça é leve e macio, os ouros e as sedas tão bem imitados que não parecem pintura, mas ouro e sedas reais. Há um livro de pergaminho iluminado mais verdadeiro que a natureza. O pequeno sinete de prata e cinzelado é de uma beleza impossível de descrever. Mas, entre as demais coisas, há na poltrona uma bola de ouro polido, na qual se refletem, como num espelho, tão grande é sua clareza, a luz das janelas, as espáduas do papa e a fileira de alcovas.[69]

Vendo esse quadro como representação minuciosa, precisa e loquaz de objetos, de símbolos de status, Vasari o interpreta segundo um critério

comum em seu tempo, mas que não o era na época de Leão x. Dois outros retratos provenientes do ateliê de Rafael, e não por acaso destinados à França,[70] mostram a evolução do *State portrait* para a despersonalização, para um retrato que não mostra a pessoa em seus caracteres individuais, mas antes como representante de uma certa classe social: são os retratos de Lourenço de' Medici, duque de Urbino, provavelmente destinado a sua futura esposa, Madeleine de La Tour d' Auvergne, e o de Joana de Aragão, presente do cardeal Bibbiena ao rei da França.

Ao lado de Rafael, Ticiano ocupa um lugar capital na criação do *State portrait*, e seu retrato de Afonso de Este, duque de Ferrara, situa-se, aliás, a pouca distância cronológica daqueles que saíram do ateliê de Rafael. Com os retratos do duque de Mântua, do duque de Ferrara, do duque de Urbino, com os de Carlos v, de Felipe II, do papa Paulo III, Ticiano oferece soberbos modelos ao retrato de corte. Não sendo originário de uma sociedade nem de uma cultura cortesãs, ele poderá fazer uma aposta surpreendente: rodear seu personagem de uma aura simbólica, sobriamente evocada por atributos, instrumentos e objetos cheios de alusões, apresentando-o de modo que sua imagem ocupe inteiramente o campo dos significados alegóricos e supra-individuais que se quer atribuir-lhe, mas de maneira que ela não apareça despersonalizada e possa ser lida ao mesmo tempo como metáfora e história. É o caso, por exemplo, do retrato eqüestre de Carlos v na batalha de Mühlberg (ver cad. de imagens, il. x).

A 24 de abril de 1547, as tropas protestantes comandadas pelo grande eleitor da Saxônia foram vencidas pelo imperador às margens do Elba.

"Esse 24 de abril ainda assinalava um dos grandes dias de sua vida" — escreve um biógrafo moderno do imperador.

> Conquistara o sucesso com sua constância e obstinação, usando de todos os meios, mas igualmente sem dar importância à tranqüilidade, à saúde e à vida; contribuíra para organizar a passagem do Elba e o fogo de cobertura da artilharia, participando com seus soldados daquela batalha vesperal.[71]

No ano seguinte, Ticiano está em Augsburgo, na corte imperial, onde

é encarregado de pintar um quadro a fim de comemorar o acontecimento. Em abril, Aretino escreve-lhe para indicar como deveria ser o quadro em sua opinião:

> Gostaria de ver, em meio à batalha, erguer-se e caminhar [...] a Religião e a Glória, uma com a Cruz e o Cálice nas mãos, mostrando-lhe o céu, a outra com asas e trombetas, oferecendo-lhe o mundo. Pois é para conquistar uma e outra que o monarca deificado combate e trabalha de dia e de noite, no inverno e no verão, suportando a guerra das malignas indisposições que o afligem constantemente.[72]

Ticiano renuncia aos emblemas e às alegorias sugeridos por Aretino. Entretanto — como observa Von Einem —,[73] a obra que executa não é o retrato de um cavaleiro qualquer, que sai de um bosque durante a batalha, é a estátua eqüestre do imperador, do *Defensor Fidei* [Defensor fiel], é a personificação do *Miles Christianus* [soldado cristão], de são Jorge, de Constantino, primeiro imperador cristão, cuja lembrança é evocada pela comprida lança. O rio ao fundo é o Elba, cuja passagem dera a vitória às tropas imperiais, mas é também o Rubicão, conforme a comparação de Luis de Ávila (*Commentariorum de bello Germanico a Carolo V Caesare Maximo gesto libri duo* [Dois livros dos comentários sobre a guerra germânica executada por Carlos V, o maior césar], 1549). Apesar de tudo, o retrato é de Carlos V, aquilo que vemos são os traços físicos característicos do imperador, são seus a expressão atenta e os lábios ligeiramente abertos.

Comparando os retratos de Ticiano (ver cad. de imagens, il. XI) e os de Tintoretto, Roberto Longhi escreveu:

> Recordo-me de todos os personagens de Ticiano, de Ariosto a Jacopo da Strada; mas mal me lembro de uma ou duas das mil efígies de Tintoretto. Recordo-me, é claro, da massa escura das togas dos procuradores e das hachuras em laca ou carmim; recordo-me do sombreado em cada nariz, de muita barba branca ou esbranquiçada, assim como da costumeira tapeçaria de "grandes dobras" e das costumeiras mãos pendentes; mas tenho dificuldade em lembrar-me de um homem.[74]

É só questão de qualidade, de gênio individual, ou é apenas culpa de uma espécie de produção em série? Ou também é sinal de que o *State portrait*, em sua última fase, aquela justamente em que o homem é posto de lado, instalou-se igualmente em Veneza?

Quase vinte anos antes do Carlos V em Mühlberg, Parmigianino havia dado uma imagem "metafórica" do imperador: "... num quadro enorme, no qual pintou a Glória, que o coroava de louro, e uma criança na forma de um Hércules pequenino, que lhe oferecia o mundo, como se lhe desse seu domínio";[75] uma apresentação que Aretino apreciaria e que é muito diferente quer daquela que Ticiano dará em Augsburgo, quer daquela — mais próxima no tempo — que o mesmo Ticiano executara em Bolonha. A propósito dessa obra, observou-se:

> O cálculo formal quase absoluto que domina o quadro [...] é [...] mais que o costumeiro pretexto para uma experiência estilística, e estende na verdade uma cerradíssima rede de alusões literárias e metafóricas, que vão além dos símbolos alegóricos já bem visíveis [...]. A amplitude do gesto de Carlos pretende ser, enquanto acontecimento figurativo, uma metáfora da vastidão do poder imperial [...]. A própria escolha do ponto de vista elevado [...] é a projeção do conceito, caro aos humanistas, do poderoso protegido, numa aura de apoteose em que o humano é sublimado, mas não a ponto de parecer sobrenatural.

Donde a conclusão de que a frieza imputada por muitos a este retrato "não é tanto o sintoma de um êxito esteticamente defeituoso", mas o signo de uma virada na evolução do retrato.[76]

Portanto, o processo de despersonalização está há muito em curso na Itália, mas essa tendência não avança no mesmo ritmo em todos os centros. Em Roma, já está presente em germe por volta de 1520, Parmigianino parece aderir a ela em 1529; em Veneza, Ticiano a recusa até o fim, propondo como alternativa sua soberba síntese cromática de personalidade e de status, enquanto, em Bérgamo, Moroni não admite para o retrato essa redução a uma fórmula intemporal que, entretanto, aplicava à pintura religiosa. E de

resto, mesmo nos casos em que
aceitar a ideologia da clientela p

> na Itália, ao menos até 1560,
> radigma iconográfico e tend
> no personagem represent
> mesmo plano hierárquico d
> da condição social.[77]



21. *Alegoria* (*Carlos V*), de
Parmigianino). Cook Galle

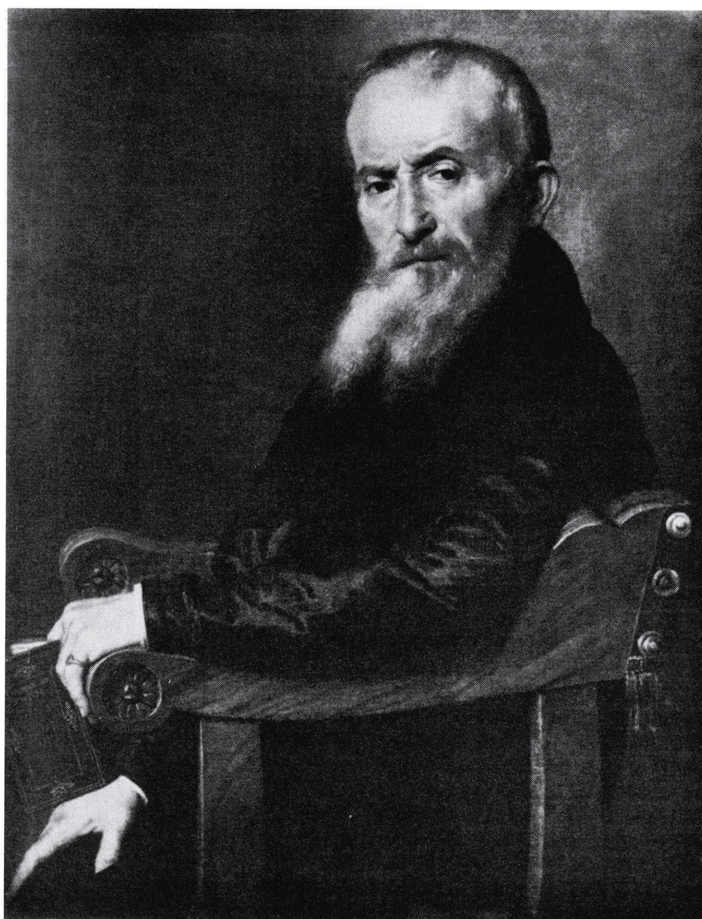
resto, mesmo nos casos em que os artistas parecem aderir à nova poética e a aceitar a ideologia da clientela principesca,

> na Itália, ao menos até 1560, jamais ocorrerá que a pessoa do artista ceda ao paradigma iconográfico e tenda a minimizar e a anular a própria presença, ou que no personagem representado os traços fisionômicos venham a ganhar o mesmo plano hierárquico dos trajes, dos ornamentos e dos sinais distintivos da condição social.[77]

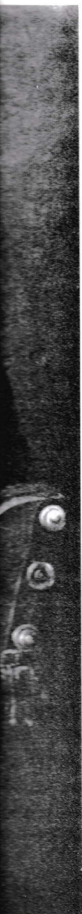


21. *Alegoria* (*Carlos V*), de Girolamo Mazzola-Bedoli (ou il Parmigianino). Cook Gallery, Richmond.

Seria esquemático reduzir a complexa e riquíssima história do retrato italiano na primeira metade do século XVI ao progresso inelutável no sentido da hegemonia de uma fórmula "despersonalizante". Sua problemática é muito mais vasta do que esse esquema poderia compreender e, aliás, para justificar uma reação "despersonalizante" é preciso supor a hipótese de uma "personalização" geral e anterior. Ora, esta havia tomado, de fato, rumos diferentes, conhecera destinos diversos e em muitos casos fora estimulada por motivações e situações várias.



22. *Giovanni Antonio Pantera*, de Giovanni Battista Moroni. Galeria Uffizi, Florença.



Um fato importante e, como tal, sempre lembrado foi a procura de uma caracterização psicológica que, para além das generalidades, chegasse à expressão de um estado de alma particular, num momento definido. E é sabido o quanto Leonardo era sensível à representação pictórica dos "movimentos afetivos" e que resultados tiveram seus protótipos. Um passo decisivo para o retrato como expressão de um estado de alma é dado por Giorgione no retrato de um desconhecido, do Museu de San Diego, executado em sua maneira direta e sem propósito prévio, de que fala Vasari em sua *Vita di Tiziano* [Vida de Ticiano], na qual afirma que, após 1507, Giorgione

> começou a dar a suas obras mais flexibilidade e maior relevo, ainda que continuasse a copiar o melhor possível a natureza. Utilizava imediatamente as cores, empregando tintas cruas e doces, segundo o que lhe mostrava o modelo, sem desenho prévio, afirmando que o fato de pintar somente com as próprias cores, sem um estudo em papel, era a verdadeira e melhor maneira de fazer, e o verdadeiro desenho.[78]

Essa passagem de Vasari evidencia o caráter voluntariamente direto e imediato da pintura de Giorgione,[79] e deixa claro que a ausência de desenho corresponde a uma escolha deliberada, ao abandono de um esquema racional e abstrato de representação, em benefício de outro esquema que, por sua própria natureza, podia se prestar melhor a uma individualização sempre diferente, voltada para cada caso e correspondente, no fluir do tempo, a um único e determinado ponto. Poucas décadas haviam passado desde que Antonello fixara num painel de madeira os traços precisos e essenciais do comerciante burguês, do capitão, do marinheiro. O homem representado por Giorgione escapa a uma classificação elementar, é um personagem inquieto e desconfiado. Ele não volta, com tranqüila segurança, o olhar penetrante para certificar-se de seu estado e de seu domínio sobre o real, mas perscruta o espectador de soslaio, enquanto os lábios se contraem num trejeito amargamente enigmático. Não é tanto a certeza no conhecimento e na ação, própria de uma nova classe, que Giorgione pretende mostrar, mas uma irrepetível condição existencial. Longe de querer fornecer imagens fixas, às



23. *Retrato de um homem*, de Giorgione. Fine Arts Gallery, San Diego (Califórnia).

quais se pode atribuir uma só interpretação, uma só leitura, uma só qualidade, coragem, altivez, magnanimidade, inteligência, o retrato giorginesco tenciona oferecer uma imagem legível de várias maneiras, que os espectadores possam interpretar de modo diferente e para a qual possam transferir as próprias preocupações, os próprios sentimentos. Assim como a técnica pictórica mudou profundamente, assim como o *sfumato*, a pintura tonal, em suma, todas as características da "terceira maneira" — a "maneira moderna" de que fala Vasari — se opõem eficazmente ao contorno linear e cromático da imagem, também o assunto, o conteúdo, rejeita uma classificação unívoca. É o momento de mais estreita união entre pintura e poesia, tanto no retrato quanto na paisagem. O êxito desta fórmula indica a existência de um público cultivado ao extremo, até à sofisticação de um grupo social que busca no retrato uma coisa diferente da imagem fixa, unívoca, com significação bem determinada, que deseja dar de si mesmo, e de sua relação com os demais homens, com o mundo, com a natureza, uma certa imagem.

No espaço de alguns de
campo das possibilidades f
tura "pura" etc.), mas també
rados prioritários e significa
da introspecção, surge o de
meditabundo, de mostrar a
plicam-se assim as expressõ
ração, os olhares eloqüentes
mento, às luvas, à medalha
pequeno livro, o *Petrarchino*,
modelo lança um olhar che
instrumento musical. Em
aparecem efígies de poetas,
mero de telas, nem sempre
semblante de Ariosto; C
Aretino são objetos de retr
ainda o aristocrata, quer se
de poesia, assim como ser re
o poeta vêm glorificados p
organizadores, de novas est

A propósito das novas
contemporâneo da burocra
um novo tipo de retrato de
Indispensável instrument
aparece ao lado do cardeal F
Piombo, ao lado de Guilla
de Ticiano.[81] Nesse caso, o
Guillaume Philandrier, teó
mento desse tema traz, as
relações entre o intelectual

A inquietação existenc
nos retratos de Ticiano e é a
continuará sem inovações i

No espaço de alguns decênios, não apenas se assiste a uma mudança no campo das possibilidades formais (devido ao uso do claro-escuro, da pintura "pura" etc.), mas também a uma transformação dos elementos considerados prioritários e significativos. Uma vez reconhecidos o valor e o sentido da introspecção, surge o desejo de parecer reflexivo, pensativo, até mesmo meditabundo, de mostrar a própria sensibilidade, a própria cultura. Multiplicam-se assim as expressões apaixonadas, a mão no peito a indicar o coração, os olhares eloqüentes. Mudam também os atributos. Ao anel de casamento, às luvas, à medalha, ao elmo, à espada, ao brasão, acrescenta-se o pequeno livro, o *Petrarchino*, aberto numa página significativa, para o qual o modelo lança um olhar cheio de alusões;[80] outras vezes, tratar-se-á de um instrumento musical. Em contrapartida, sempre com maior freqüência, aparecem efígies de poetas, de escritores, de intelectuais. Num certo número de telas, nem sempre com fundamento, acreditou-se reconhecer o semblante de Ariosto; Castiglione, Pietro Bembo, Sperone Speroni, Aretino são objetos de retratos bem célebres. Se o burguês, e mais tarde ainda o aristocrata, quer se fazer representar como apreciador de música e de poesia, assim como ser reflexivo e problemático, o intelectual, o escritor, o poeta vêm glorificados por sua função de ideólogos, eventualmente de organizadores, de novas estruturas culturais e políticas.

A propósito das novas estruturas empregadas e do desenvolvimento contemporâneo da burocracia, é interessante seguir o desenvolvimento de um novo tipo de retrato de dois personagens, o "retrato com o secretário". Indispensável instrumento e auxílio no exercício do poder, o secretário aparece ao lado do cardeal Ferry Carandolet num retrato de Sebastiano del Piombo, ao lado de Guillaume d'Armagnac, bispo de Rodez, num retrato de Ticiano.[81] Nesse caso, o secretário é um célebre intelectual do tempo, Guillaume Philandrier, teórico e diletante de arquitetura. O desenvolvimento desse tema traz, assim, novos elementos para uma história das relações entre o intelectual e o poder.

A inquietação existencial da última fase de Giorgione repercute pouco nos retratos de Ticiano e é até mesmo deliberadamente afastada e rechaçada; continuará sem inovações importantes no círculo de Giorgione e encontrará

paralelo, autônomo e independente, nos personagens de Lotto. O retrato apaixonado, enigmático, íntimo, sensível a inquietações morais e religiosas, mais que moralizantes, que foi próprio de Lotto, não teve sucesso em Veneza e, para sobreviver, precisou refugiar-se na província, sinal de que a fórmula despertava preocupações, preferindo-se descartá-la em benefício de soluções mais reconfortantes e afirmativas. De modo análogo, em Florença, a inquietação que, em circunstâncias e modos diversos, mas por motivos no fundo não diferentes, manifesta-se em certos retratos de Rosso, de Pontormo e do primeiro Bronzino, se sublimará a ponto de apagar-se na glacial nitidez dos retratos medicianos. Os gestos e as expressões dos apaixonados e apreensivos personagens de Lotto, os olhares alucinados que surgem de órbitas profundas nos retratos do primeiro maneirismo florentino manifestam uma crise profunda, um temor do futuro e ao mesmo tempo a busca de uma beleza nova e diferente, baseada em outra situação e em outra dignidade do homem no mundo. Mas tais propostas não terão repercussão. Marginalizadas ou transformadas a ponto de perder qualquer dinamismo inovador, só potencialmente representarão uma solução alternativa — rejeitada pelas classes dominantes — ao retrato "cesariano" de Ticiano, às frias e esplêndidas efígies dinásticas de Bronzino.

A inquietação de Lotto (ver cad. de imagens, il. XII) e dos primeiros maneiristas florentinos procedia quer de uma profunda reconsideração dos elementos formais — que se tornou necessária depois das fortes acelerações imprimidas ao desenvolvimento da pintura nos primeiros anos do século XVI —, quer de uma crise mais geral dos valores, ocasionada pelo desmoronamento dos Estados italianos. As invasões estrangeiras, a reforma, a reestruturação política e a restauração dinástica, a constituição dos governos absolutos, a volta ao feudalismo, a marginalização dos antigos grupos dirigentes burgueses — e, portanto, com freqüência, dos antigos mecenas — constituem o pano de fundo dessa história. Veneza mantém a própria independência e a própria estrutura política — o que também se manifesta na fisionomia particular da pintura veneziana —, mas à custa de mais de um compromisso, tanto que, afinal, também aí estão presentes as tendências fundamentais que se fazem sentir no resto da Itália e na Europa. A província vêneta sofre com certo atraso os abalos dessa situação, como se vê no aspecto particular dos



24. *Guillaume d'Arm*
Philandrier, de Tici
Castelo de Alnwick

retratos. Os pintores do i
guesia e para uma aristoc
Mesmo quando se
gamo, como Bernardin
gemônicas. Em sua obra
grupo. Às vezes, a palav
como no grupo que repre
que de Northumberland
os jovens aprendizes volt
lhas desenhadas e anotad
desenho], *Lè difficile sta ar*
do irmão na Galeria Borg
aqui representou seu irm
deles pela imagem, e a su
tor de Bérgamo que per
fundo de uma paisagem n
mostra um folheto com



24. *Guillaume d'Armagnac, bispo de Rodez, ao lado de Guillaume Philandrier*, de Ticiano. Coleção do duque de Northumberland, Castelo de Alnwick.

retratos. Os pintores do interior do Vêneto trabalham para uma média burguesia e para uma aristocracia amiúde privada de poder político real.

Mesmo quando se encontra em Veneza um pintor oriundo de Bérgamo, como Bernardino Licinio, ele é procurado pelas classes não hegemônicas. Em sua obra se encontram significativos retratos de família e de grupo. Às vezes, a palavra intervém para tornar mais explícita a pintura, como no grupo que representa um artista com seus alunos (coleção do duque de Northumberland, outrora no Palazzo Manfrini, em Veneza), onde os jovens aprendizes voltam-se para o mestre que lhes mostra algumas folhas desenhadas e anotadas: *Varda si sta ben sto disegno* [Veja se está bom este desenho], *Lè difficile sta arte* [É difícil esta arte]; ou como no retrato da família do irmão na Galeria Borghese, em que a inscrição latina proclama: "Licinio aqui representou seu irmão com toda a família, assim prolongando a vida deles pela imagem, e a sua própria pela arte". Em outro quadro, de um pintor de Bérgamo que permaneceu em sua pátria, Andrea Previtali, sobre o fundo de uma paisagem marítima, um casal leva nos braços um menino, que mostra um folheto com os preceitos que lhe foram ditados pelos pais. São

exemplos que mostram a extraordinária popularidade do retrato na primeira metade do século XVI, sua destinação e seu consumo em camadas sociais não muito elevadas. De resto, os retratos de artesãos multiplicam-se nesse período, do célebre alfaiate de Moroni (do qual diz Boschini: "Ele tem na mão uma tesoura e nós o vemos a talhar") ao mestre sapateiro Ercole, de quem, em Ancona, Lotto faz o retrato em troca de sapatos, para ele e um auxiliar seu, e de um "par de pantufas forradas de tecido para dona Catarina, nossa governanta". É o que observa Aretino, fulminando em seguida: "Que infâmia para ti, ó século nosso, que suportas pintados ao natural os alfaiates e os açougueiros". E no final do século Lomazzo ainda se lamenta:

> enquanto na época dos romanos só se representavam príncipes e vencedores, hoje a arte de pintar ao natural difundiu-se de tal modo que perdeu quase toda a dignidade; não apenas porque os príncipes e as repúblicas toleram, sem qualquer distinção, que cada qual procure, com seu retrato, tornar eterna e imortal sua memória, mas também porque o pintor mais grosseiro, que mal sabe borrar uma tela, hoje se pretende retratista.[82]



25. *O alfaiate*, de Giovanni Battista Moroni. National Gallery of Art, Londres.

Aqui se põe um problema significativo: quem (membro de que grupo social) é sujeito digno de ser retratado e como deve sê-lo? Neste terreno o tratado de Lomazzo (1584) é um ótimo guia. Se o problema do modelo é grave, não o é menos o do decoro, do modo de representá-lo dando relevo a suas qualidades, suas funções, seu peso social. Ele será resolvido pela escolha das expressões — as mais capazes de manifestar a qualidade desejada —, dos atributos, dos trajes e, principalmente, por uma idealização do personagem, que permita ocultar seus defeitos físicos, e, quando o sujeito o exigir, permita conferir-lhe uma aura que o eleve acima do vulgo. Caso limite, o do imperador:

> sobretudo para um rei e um imperador, é preciso majestade e uma aparência conforme a sua condição; eles devem respirar nobreza e gravidade, mesmo que naturalmente assim não fossem. Em suma, que ao pintor sempre caiba a tarefa de cobrir os defeitos da natureza, acrescendo às feições grandeza e majestade...[83]

O problema de atribuir a cada personagem o aspecto, a expressão e o comportamento que deveria ter, considerando seu estado, sua função, a ação em que está envolvido, segundo um cânone e uma etiqueta imutáveis que convém respeitar, é fundamental:

> O decoro artificial surge quando o pintor prudente, executando o retrato de um imperador ou de um rei, dá-lhes um ar grave e cheio de majestade, ainda que porventura naturalmente não o tivessem. Ou quando, pintando um soldado, mostra-o cheio de furor e audácia, mais do que teve realmente na escaramuça. Muitos pintores de valor observaram com muita razão este preceito, que é dever da arte: representar o papa, o imperador, o soldado de modo que cada qual tenha um aspecto razoavelmente conforme a seu estado; e o pintor se mostra perito em sua arte quando representa não o ato que porventura realizava esse papa ou esse rei, mas aquele que deveria realizar, considerando-se a majestade e o prestígio de sua função.[84]

Mais de um século depois, essa problemática é retomada tal e qual por Sir James Thornhill, encarregado de representar no grande teto do Hospital Naval de Greenwich o desembarque na Inglaterra de Jorge I, e que justifica as licenças com a verdade histórica ao anotar em seu desenho: 1) que o fato ocorrera de noite, quando não se avistava nenhuma grande embarcação, mas apenas pequenos barcos que dariam efeito modesto à composição; 2) que muitos nobres que participaram do desembarque haviam caído em desgraça desde então; 3) que a indumentária do rei na ocasião não era bela nem digna de ser transmitida à posteridade; e finalmente 4) que presenciava o fato uma grande multidão, que seria desagradável representar, e falso não representar. A decisão de Sir James vai no sentido de Lomazzo, vale dizer, pintar o rei como deveria ser e não como na realidade era, e obedecer a esse princípio para o restante da cena.[85]

Majestade, gravidade, solenidade: esses estereótipos, que já se estampavam nas páginas do *Cortesão*, encontram um modelo de prestígio na etiqueta da corte de Espanha e no comportamento de seus monarcas. Em sua *Civile conversazione* [Conversação cortês] (1538), Stefano Guazzo escreve:

> Vejam por exemplo a grave e venerável majestade do rei da Espanha, com a qual enche as almas de reverência e quase como um ídolo é adorado dos príncipes e senhores — e confessem que com razão ele se apresenta como rei, conservando com toda dignidade sua real grandeza.[86]

Em contrapartida, os retratistas italianos não parecem ter seguido o modelo proposto pelo rei da França, com seu "benigno e jovial aspecto e sua incrível felicidade". O protocolo internacional das cortes impõe um tipo de retrato augusto, "igual em toda parte, salvo as variações pessoais de qualidade", como dizia Roberto Longhi, e mais uma vez temos uma amostra significativa deste cosmopolitismo dos soberanos nos exemplos propostos no Panteão de Lomazzo:

> e entre os pintores modernos, Scipione Gaetano, principalmente no retrato de Gregório XIII e do cardeal Granvela, em que vemos o que há de mais belo na

> natureza — naquele, a dignidade do rosto, neste, a magnificência; Giovanni Monte de Crema e Gioseffo Arcimboldi de Milão, nos retratos do imperador Maximiliano, em que resplandece a majestade imperial, assim como no rei católico Felipe e no príncipe, seu filho, pintados por Sofonisba Anguissola, Antonio del Moro e Antonio Sanchio, em que brilham, de um lado, a grandeza e a gravidade, e, de outro, a altivez de alma; e enfim nos retratos de Carlos Emmanuel, duque de Savóia, feitos por Giorgio Soleri, por Alessando Ardente Lucchese e por Décio, em que também se observa tal decoro.[87]

Portanto, os modelos por excelência a ser retratados são para Lomazzo imperadores, papas, reis, príncipes, cardeais, os poetas igualmente, à condição que para cada qual seja posta em relevo uma faculdade essencial conveniente ao decoro: "... como fez Giotto, que expressou em Dante a profundidade, Simone de Siena, em Petrarca a facilidade, Fra Angelico em Sannazzaro a prudência, e Ticiano, em Ariosto a eloqüência e a elegância, e em Bembo, a majestade e a reflexão".[88] Destoante dos enfáticos preceitos de Lomazzo parece o retrato que Moroni fez de Tasso e que Boschini assim nos descreve: "*Un Tasso coi bragoni e l'bareton/ Sentà in cariega con un libro in man*" [Um Tasso com largos calções e uma grande touca na cabeça/ sentado numa cadeira, com um livro na mão], em que a vivacidade do dialeto traduz a desenvoltura da pose.[89] Até para os calções e os barretes existiam normas que não deviam ser infringidas; de fato,

> quanto à escolha das vestes, por ignorância ou falta de discernimento, erros enormes acontecem. Como, por exemplo, os imperadores portando na cabeça barretes que os assemelham mais a comerciantes que a imperadores [...]. Enquanto comerciantes ou banqueiros, que nunca viram espada fora da bainha e deveriam ser pintados com a pluma na orelha e o livro de contas diante deles, são representados a brandir bastões de marechal, o que é realmente ridículo...[90]

O princípio da semelhança importa muito menos que o da conformidade da imagem à função. É notório o desinteresse que Michelangelo demonstrava pelo retrato: em 1544, Niccolò Martelli escreve a respeito:

> Tendo de esculpir os ilustres senhores da venturosa casa de Medici, Michelangelo não se preocupou em representar o duque Lourenço ou o monsenhor Juliano tais como tinham sido feitos e compostos pela natureza, mas atribuiu-lhes a grandeza, a dignidade e as proporções [...] que a seu juízo lhes propiciariam mais louvores, dizendo que daqui a mil anos ninguém poderia provar que fossem diferentes.[91]

Essa atitude pode ser explicada como uma particularidade do caráter de Michelangelo, melhor ainda, como adesão a princípios neoplatônicos, mas é preciso notar que ela também corresponde a uma tendência geral da época. E não por acaso os dois príncipes dos túmulos dos Medici pareciam exemplares a Lomazzo que, sem se preocupar com a verossimilhança histórica de seus aspectos físicos, os elogia porque "são vistos armados de bastões e com vestimentas tão adequadas à antiga que não se pode encontrar algo mais notável pela nobreza e habilidade".[92]

Se, de um lado, a nova ordem absolutista necessitava de um certo tipo de retrato, de outro, as exigências da religião renovada, ou ao menos reorganizada, levavam à interrogação sobre a moralidade e a própria legitimidade do gênero. Assim, o cardeal Paleotti dedica ao retrato vários capítulos de seu *Discorso intorno alle immagini* [Discurso acerca das imagens] e distingue minuciosamente vários tipos de figurações, aceitando umas e recusando outras. Mas ele não se posiciona quanto às estátuas dos príncipes, considerando-as como símbolos de governo, "sinal e demonstração desse poder", assim como o cetro, o diadema, os trajes:

> a estátua servindo ao príncipe não apenas para sua própria insígnia real, que representa a suprema majestade, mas também para a execução de sua função, pois ela produz efeito sobre os súditos [...] lembrando-lhes a autoridade real e despertando-lhes os sentimentos de veneração e obediência a seu príncipe.

Para os outros tipos de retrato o essencial é que tenham finalidades honestas — lembrança de um parente longínquo, prova fisionômica que atesta um parentesco, testemunho do aspecto dos noivos num matrimônio

distante. Para o restante, "só se deveriam fazer os retratos das pessoas cuja bondade moral ou santidade cristã poderiam incitar à virtude".[93] E ainda será preciso cautela, observando-se que:

> as pessoas de alta condição e dignidade sejam retratadas com a gravidade e o decoro que convêm a seu estado, e não portando flores e leques, em companhia de cãezinhos ou cercadas de pássaros, papagaios ou macacos, e nem vestidas de modo pouco correto, principalmente os eclesiásticos, aos quais não convém ser apresentados a participar de diversões e, em geral, situações pouco dignas de pessoas maduras e exemplares.[94]

Um costume particular indica ainda uma vez a situação específica de Veneza e o caráter cívico e secular de sua cultura. A partir da metade do século XVI as fachadas de algumas igrejas serão tratadas como autênticos monumentos funerários à glória de uma pessoa ou de uma família, com surpreendentes retratos que dominam ou enquadram a entrada do templo. O primeiro caso é o de San Giuliano, reconstruído às custas do médico e cientista Tommaso Rangone, de Ravena. Seu retrato — obra de Sansovino — domina a entrada da igreja, sob um arco do triunfo, mostrando-o sentado em meio a mesas e escrivaninhas em que se amontoam livros e globos terrestres ou celestes. Numa petição apresentada ao doge em 1553, Rangone, a quem fora recusada a permissão de erigir o próprio monumento em San Geminiano, defronte da Basílica de San Marco, num dos lugares de mais prestígio em Veneza, compromete-se a reconstruir a igreja às suas próprias custas, contanto que lhe fosse concedido "colocar e lá deixar perpetuamente seu retrato em bronze e ao natural, em pé ou sentado, conforme aprouver a Vossa Serenidade".[95] Pouco depois, na fachada de Santa Maria Formosa, voltada para o córrego, Vincenzo Capello, vencedor dos turcos, tendo na mão o bastão de comandante, domina a entrada da igreja. Mais tarde, em pleno século XVII, será o caso de Santa Maria Zobenigo, em cuja fachada — entre a Honra e a Virtude, a Glória e a Sabedoria — triunfa Antonio Barbaro em uniforme de general, acompanhado de seus quatro irmãos que se movem,

dialogam e declamam num plano inferior, enquanto, sobre a base, os planos em relevo de várias cidades e fortalezas — Roma, Pádua, Zara, Candia, Corfu, Spalato — aludem à carreira diplomática e militar do chefe de família.[96] E não longe dali, a fachada de San Moisè exalta com seus bustos o prestígio e a honra da família Fini. Essa fórmula, que obteve tanto sucesso em Veneza a ponto de desenvolver-se durante século e meio, certamente não agradaria ao cardeal Paleotti, mas outras imagens que traduzem uma espécie de laicização da iconografia religiosa poderiam ser aproximadas destas. A *Madonna dei tesorieri* [Virgem dos tesoureiros], de Tintoretto (outrora no Ufficio dei Camerlenghi em Rialto, hoje na Accademia), é uma *Adoração dos magos* secularizada: os camerlengos Michele Pisani, Michele Dolfin, Marin Malipiero, cujas efígies foram perpetuadas na tela, trazem saquinhos de ouro em homenagem à Virgem, como seus ilustres modelos de que repetem os gestos e as atitudes.[97]

Os retratos que em Veneza eram triunfalmente exibidos nas fachadas



26. *O médico Rangone*, de Sansovino. Portal central da Igreja de San Giuliano, Veneza.

das igrejas, em Roma se oculta
res. Os bustos desse período
pelas imagens, da idade de ou
Concílio de Trento. São rosto
fanáticos, de jurisconsultos, de
Monserrato); são *condottieres*
chelangelo Saluzzo em Santa
São Lourenço, em Damaso),
dade (Vittoria Orsini em San
Portoghesi o visitante é acolhi
zante, realizada a partir de su
(morto em 1586), um erudito
exemplos desse tipo de retrat
uso de pedras diversas cria imp
mármore branco dos cardea
murças pretas ou vermelhas d

Os últimos anos do sécul
italiano. Se alguns artistas esta
retrato internacional, como F
Sofonisba Anguissola ou Scip
se até em Veneza, após Veron
tendências naturalistas contin
roni, nunca esquecida, será un
retrato de corte. E um auxílio
católica: na polêmica de Paleo
e explícita a condenação da ide

> é preciso atentar ainda par
> seja feita mais bela ou ma
> naquela idade; e mesmo a
> tais, deveriam ser reprodu
> mita dissimulá-las.[99]

das igrejas, em Roma se ocultavam na obscuridade dos nichos, nos interiores. Os bustos desse período testemunham a profunda mudança sofrida pelas imagens, da idade de ouro do Renascimento à época posterior ao Concílio de Trento. São rostos barbados de severos prelados, de teólogos fanáticos, de jurisconsultos, de historiadores (Ciacconio em Santa Maria di Monserrato); são *condottieres* carrancudos (Camillo Pardo Orsini e Michelangelo Saluzzo em Santa Maria Aracoeli); literatos (Annibal Caro, em São Lourenço, em Damaso), devotas abatidas pela prece e pela enfermidade (Vittoria Orsini em Santa Aracoeli). No átrio de Sant'Antonio dei Portoghesi o visitante é acolhido pela sinistra imagem de um ancião agonizante, realizada a partir de sua máscara fúnebre. É Martín de Azpicuelta (morto em 1586), um erudito teólogo do tempo e um dos mais alarmantes exemplos desse tipo de retrato, severo, devoto, portador de presságios. O uso de pedras diversas cria impressionantes efeitos ilusionistas, a cabeça em mármore branco dos cardeais contrasta com seus trajes em pórfiro, as murças pretas ou vermelhas dão realce à palidez dos rostos.[98]

Os últimos anos do século XVI serão cruciais para a história do retrato italiano. Se alguns artistas estavam entre os mais célebres representantes do retrato internacional, como Federico Zuccari, que é chamado a Londres, Sofonisba Anguissola ou Scipione Pulzone, que Granvelle tanto admirava, se até em Veneza, após Veronese, o retrato tende a despersonalizar-se, as tendências naturalistas continuavam vivas ao norte e a grande lição de Moroni, nunca esquecida, será um ponto de partida para sair da estagnação do retrato de corte. E um auxílio neste sentido vem dos preceitos da Reforma católica: na polêmica de Paleotti contra os retratos desonestos está presente e explícita a condenação da idealização, da amplificação oratória:

> é preciso atentar ainda para que o rosto ou qualquer outra parte do corpo não seja feita mais bela ou mais grave que aquela que a natureza concedeu-lhe naquela idade; e mesmo as deformidades graves, quer naturais, quer acidentais, deveriam ser reproduzidas, a menos que a arte, sem alterar a verdade, permita dissimulá-las.[99]

Em suma, o pintor deve antes seguir "a regra do historiador que narra o fato como ele é, e não do orador, que com freqüência engrandece e diminui as coisas".[100] Essas palavras foram escritas em Bolonha, e precisamente Bolonha terá um papel importante na evolução do retrato para o cotidiano e o imediato. Um quadro como o da família Tacconi de Ludovico Carracci é nesse sentido significativo:

> Ludovico parece ainda mais convencido de que não ocorre com a verdade natural aquilo que representam muitos quadros [...]. É uma execução modesta, quase sem estilo [...]. É uma família de todos os tempos, humana como em todos os tempos, vestida o melhor possível em todos os tempos...[101]

Em Bolonha surgirá a arte do retrato de Annibale Carracci, e precisamente no ateliê de Annibale nascerá com a caricatura o "retrato caricato", o que será um passo decisivo na história do retrato moderno.

"Caricaturar [*caricare*] — precisa Baldinucci no *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*" (1681)

> se diz de uma maneira que têm pintores e escultores de fazer retratos tão semelhantes ao modelo quanto possível; mas, por brincadeira e às vezes por zombaria, agravando ou aumentando desproporcionalmente os defeitos da pessoa representada, de modo que no todo aparecem como são, mas não nas partes.[102]

Ora, que essa invenção tenha aparecido justo nessa época leva a pensar que uma mudança profunda se tivesse dado no próprio conceito de retrato e na função que lhe era atribuída. Caricaturar o retrato significa tomar uma posição polêmica e chistosa contra a "despersonalização". Se neste caso o que contava era privilegiar os elementos "públicos" da pessoa representada, aqueles que exprimiam sua posição social e em relação aos quais cada detalhe da apresentação podia eventualmente ser modificado adaptando "aquilo que era" à luz "daquilo que deveria ser", o retrato caricato pretende, ao contrário, privilegiar o privado, o peculiar, o irrepetível, acentuando "aquilo que é" para assi-

nalar, ridicularizando-
tudo — da técnica ao te
culação — parece opor
esboços semelhantes e d
circulação, e as telas sur
pertar sentimentos de
invenção da caricatura
Certamente, a so
Lombardia, a influênc
como Barocci,[103] as exi
nicável, oriundas da F
lembrando ao pintor
contribuíram para faz



seria falso reduzir a q
turalista. Seu verdad
funda, e que ultrapass
que não seja imitação,

nalar, ridicularizando-a, a vaidade da pretensão "àquilo que deveria ser". E tudo — da técnica ao tempo da execução, à duração da obra, a seu tipo de circulação — parece opor o desenho traçado de improviso, numa folha cheia de esboços semelhantes e destinada a desaparecer depois de breve e confidencial circulação, e as telas suntuosas, lentamente elaboradas, concebidas para despertar sentimentos de respeito, obediência, admiração. Mas por trás da invenção da caricatura há ainda outra coisa.

Certamente, a sobrevivência de algumas ilhas de naturalismo na Lombardia, a influência de artistas que se mantinham na contracorrente, como Barocci,[103] as exigências de uma linguagem simples, direta e comunicável, oriundas da Reforma católica, e as recomendações de Paleotti, lembrando ao pintor que ele tem os mesmos deveres que o historiador, contribuíram para fazer o retrato sair de um conformismo excessivo. Mas



27. *A família Tacconi*, de Ludovico Carracci. Coleção particular, Genebra.

seria falso reduzir a questão do retrato nesse período a uma renovação naturalista. Seu verdadeiro problema será atingir uma verdade mais profunda, e que ultrapasse o registro do dado natural, de chegar a um produto que não seja imitação, mas que realize as condições de uma autonomia pes-

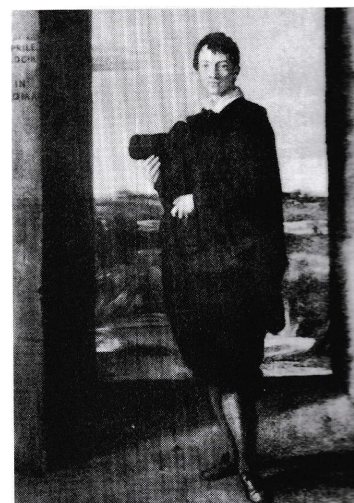
soal, qualificando-se como criação. Mais tarde, a propósito do busto de Luís XIV, em que estava trabalhando, Bernini dirá que pretende fazer um original, não uma cópia.[104]

> Na época dos Carracci e de Poussin, "arte" já não significa simplesmente "imitação da natureza". O artista visa penetrar na essência íntima da realidade, na "idéia platônica" (Panofsky, 1924). Não é, portanto, a simples habilidade mecânica que distingue o artista, mas a inspiração, o dom visionário que lhe permite descobrir o princípio ativo por trás das aparências. Entendida nesses termos, a tarefa do retratista é revelar o caráter, a essência do homem em seu significado heróico, e a do caricaturista representa sua contrapartida natural: revelar o homem verdadeiro sob a máscara da presunção, "tornar manifestas" sua pequenez e deformidade essenciais.[105]

Em princípios do século XVII, e depois da época de interrupção marcada pelo retrato de corte, a via parece aberta. Não existe um estilo dominante, mas antes possibilidades diversas. Em Roma, há Caravaggio e Annibale Carracci. Partindo de princípios diferentes, ambos lutaram para modificar a situação, para criar novas fórmulas capazes de suplantar os esquemas experimentados pelo maneirismo tardio, e estas novas fórmulas vieram a impor-se. Entretanto, um incidente sanguinário, resultado de uma série de provocações, obriga Caravaggio a exilar-se, enquanto Annibale, uma vez terminada a Galeria Farnese, é quase reduzido à inação por uma grave crise psicológica para a qual certamente contribuiu a consciência da própria alienação, que fora crescendo desde que começara a trabalhar para o cardeal. Ambos têm profunda consciência da própria solidão e isolamento. Seus retratos o atestam. Caravaggio atribui os próprios traços à cabeça de Golias cortada por Davi (ver cad. de imagens, il. XIII); Carracci representa sua segregação à segunda potência: retrata-se num quadro dentro do quadro (ver cad. de imagens, il. XIV). Numa câmara vazia, perto de um Hermes antigo, cujos contornos indecisos se esfumam à luz da janela, a imagem do pintor nos olha de soslaio, de uma pequena tela pousada sobre um cavalete guardado por um cão e um gato.[106]

Confiante e cheio de esp
jovem, nas pegadas de Annibal
trata dele — mostra-o no enc
paisagem da Campanha, vestid
enquanto uma inscrição lacôni
revelam nos traços do rosto do
de 1603". O cronista máximo
mediante retratos "que na maio
traço em vermelho que os fazer
— foi Ottavio Leoni, o "Caval
objetividade extraordinárias "r
príncipes, cardeais e senhores
acrescentar, os artistas, os pc
Bernini. O elevado zelo de Ott
ao menos crônica — por me
como se quisesse evitar a eloq
indicam outra possibilidade q

Nesse meio-tempo, Rub
Veneza, em Roma, principalm
Ticiano e Paolo Veronese" (Be



Confiante e cheio de esperança, Domenichino chega a Roma muito jovem, nas pegadas de Annibale. Um auto-retrato (Darmstadt) — se é que se trata dele — mostra-o no enquadramento de uma porta aberta para uma paisagem da Campanha, vestido de preto, apertando o chapéu contra o peito, enquanto uma inscrição lacônica não dissimula a emoção e o orgulho que se revelam nos traços do rosto do adolescente pensativo: "Em Roma, a 12 de abril de 1603". O cronista máximo de Roma na época — e que fez essa crônica mediante retratos "que na maioria são a lápis e muito semelhantes, alguns com traço em vermelho que os fazem parecer de carne, tanto são naturais e vivos"[107] — foi Ottavio Leoni, o "Cavaleiro de Pádua", que desenhou com atenção e objetividade extraordinárias "não só os Sumos Pontífices do tempo, mas os príncipes, cardeais e senhores de todos os títulos e qualidades" e, pode-se acrescentar, os artistas, os poetas, os letrados de Roma, de Caravaggio a Bernini. O elevado zelo de Ottavio Leoni, sua vontade de fazer história — ou ao menos crônica — por meio do retrato, mas desenhado e não pintado, como se quisesse evitar a eloqüência e permanecer na precisão da resenha, indicam outra possibilidade que se abria ao retrato na Roma da época.

Nesse meio-tempo, Rubens chegara à Itália, estivera em Mântua, em Veneza, em Roma, principalmente em Gênova, dedicando "todo seu estudo a Ticiano e Paolo Veronese" (Bellori),[108] e assim forjara as armas para transfor-



28. *Auto-retrato*, de Domenichino. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

mar o "retrato internacional", para fazer vibrar e viver o pesado traje espanhol de rendas engomadas, renovando profundamente a apresentação e fazendo com que as figuras parecessem "executadas de uma só pincelada e inspiradas de um só traço" (Bellori). Suas damas de Gênova, as Spinola, Doria, Grimaldi, pintadas diante de um terraço ou num salão do palácio da família, seus retratos eqüestres serão protótipos cujo peso fará sentir-se ao longo de todo o século.

Vinte anos depois, é a vez de Van Dyck, "todo voltado para o colorido de Ticiano e de Paolo Veronese, em cuja fonte também bebera seu mestre". Veneza, Gênova, Roma, de novo Gênova, as mesmas etapas, o mesmo itinerário de Rubens, quase uma busca do pai. E em Gênova, sob a influência dos clientes que lhe indicavam aqueles modelos insuperáveis, sob a emoção da descoberta do Rubens italiano, a "conversão" aos modos mais antigos do mestre.[109] Em Roma, Van Dyck deixara algumas obras-primas, como o retrato do cardeal Bentivoglio ou do casal Shirley "em trajes persas, aumentando com o encanto das vestes exóticas a beleza dos retratos" (Bellori); em Roma ele também mostrara sua soberba aristocrática, que aparecia nas maneiras "de um senhor, mais que de um simples particular", na ostentação do hábito e das divisas, na singularidade da indumentária ("... sem falar dos turbantes, das plumas e das fitas com os quais adornava a fronte, e dos cordões de ouro que portava cruzados ao peito"), na recusa de aderir aos hábitos dos *bentvueghels*, as aves de arribação, como se proclamavam os artistas flamengos e holandeses estabelecidos em Roma, "acostumados na época a viver juntos alegremente". Em Gênova, ele se entregará a essa inclinação de caráter e, ao contrário de Rubens,

> evita com freqüência as tão variadas espécies do gênero humano que solicitavam seus serviços, para seguir um esquema sereno — que permanece presente sem jamais revelar-se completamente —, visando à cristalização do "belo e nobre", do "doce e gracioso", numa ostentação de suntuosos tecidos e num palco de solenes cenários.[110]

À extraordinária riqueza proposta pelo retrato do início do século XVII não corresponde nem um aprofudamento teórico de seus proble-

mas, nem um reconhecimento de sua importância e novidade. Aparentemente, é o que se pode deduzir de uma carta de Rubens ao duque de Mântua e da célebre epístola do marquês Vincenzo Giustiniani sobre os graus da pintura. Numa escala crescente de um a doze, o retrato ocupa um posto bem baixo:

> Em quarto lugar, saber pintar bem as particularidades das pessoas, especialmente a fronte, que deve ser semelhante, em seguida o resto do retrato, ou seja, as roupas, as mãos e os pés, se feitos de corpo inteiro, e ainda a atitude, que tudo deve ser bem representado e com equilíbrio, em que logram êxito somente os bons pintores.[111]

Igualmente sutis são as considerações de Giulio Mancini, que conclui depois de várias distinções:

> podem-se fazer retratos semelhantes e sem arte, outros com arte, mas sem semelhança. Lembro-me, com efeito, de um pintor que fazia retratos muito semelhantes, mas sem nenhuma arte e desenho, enquanto outros, como Caravaggio, fizeram retratos com excelente arte, mas sem nenhuma semelhança.[112]

Talvez não semelhante, mas de "excelente arte" (para falar como Mancini), é outro retrato pintado em Roma, em 1622: aquele que fez de seu pai o genial ticiniano Giovanni Serodine, então com 28 anos. Em seu ensaio sobre o artista, Roberto Longhi dá voz ao modelo que, "sentado de lado [...] parece dizer...", aflito com sua pouca sorte e de sua família: "E é assim que se faz meu retrato?". A essa interrogação imaginária, sugerida pelo ar desconfiado e desgostoso do ancião, o historiador responde:

> Se porventura o velho Cristoforo propôs a questão, ele deve certamente ser desculpado, pois a obra era muito avançada para o tempo [...] um prodígio de verdade pura, captada num relance e à distância; um *mise en page* [enquadramento] ainda mais moderno que o dos quadros mais ousados de Frans Hals ou

de Rembrandt [...] e, em toda parte, uma pronta execução, hesitante, desalinhada,"sem desenho e sem regra", para felicidade da pintura cujo espírito sopra onde bem entende e que, nas mãos de Giovanni Serodine, em 1622, estava na extrema vanguarda da arte em toda a Europa.[113]



29. *Retrato do pai do artista Cristoforo Serodine*, de Giovanni Serodine. Museo Caccia, Lugano.

Diante dessa riqueza e variedade de alternativas que ainda se abriam em Roma, no início de 1620, impõe-se, em seguida, a ponto de dominá-las e abafá-las, o busto barroco de Bernini. Seus personagens esculpidos desfrutaram de tanto prestígio e exerceram tanta influência que o papel de técnica-piloto passou da pintura para a escultura no retrato italiano do século XVII. Por intermédio deles, afirmou-se um novo tipo de representação, um novo modo de conceber o retrato, uma nova linguagem. Em contrapartida, o diário que o senhor de Chantelou escreveu em 1665, durante a estada de Bernini na França, permite reunir, sobre a criação de uma obra célebre — o busto de Luís XIV —, tamanha quantidade de informações (do modo e das fases da execução à concepção do retrato e à relação entre idéia geral e

fisionomia particular do modelo) que constitui um dossiê único no gênero. Dessa obra, das intenções do artista, da maneira de realizá-la, sabemos muito mais que de qualquer outro retrato da história da arte italiana.[114] A nova linguagem de Bernini não aparece de um momento para o outro, mas impõe-se por fases sucessivas. Os primeiros retratos (busto funerário do bispo Santoni em Santa Prassede, de Giovanni Vigevano em Santa Maria sopra Minerva, busto de Paolo V na Galeria Borghese) derivam, por sua "respeitosa, mas estrita fidelidade", da arte gráfica de Ottavio Leoni.[115] Graças ao modo de trabalhar o mármore, "em claro-escuro", obtêm-se efeitos mais vibrantes e pictóricos. Achar os meios mais adequados de transformar a matéria, a fim de obter efeitos cromáticos mediante soluções plásticas, era o problema principal de Bernini. Chantelou recorda como ele voltava com freqüência à anedota do "homem branco":

> Se alguém embranquecesse os cabelos, a barba, as sobrancelhas e, se fosse possível, a pupila dos olhos e os lábios, aqueles que o vêem diariamente teriam dificuldade em reconhecê-lo, caso se apresentasse nesse estado. E, como prova disso, acrescentava: quando uma pessoa desmaia, a palidez que toma conta de seu rosto basta para que hesitemos em reconhecê-la e para que digamos que não se parece consigo mesma. Em conseqüência, é muito difícil tornar semelhante um retrato de mármore, de uma só cor; para bem imitar a natureza, é preciso fazer tudo aquilo que não é natural.

Assim,

> para representar a lividez que algumas pessoas possuem em torno dos olhos, é preciso cavar no mármore o lugar onde deveria achar-se essa lividez, a fim de representar o efeito dessa cor e suprir desse modo o defeito da escultura, que não tem o poder de dar cor às coisas.[116]

Bernini deseja, portanto, chegar a uma escultura que tenha a mesma capacidade expressiva e ilusionista da pintura, o que supõe uma busca de equivalências, de meios capazes de produzir esses efeitos. Há nele uma von-

tade de personalizar o retrato de modo que ultrapasse a simples caracterização dos traços, que atinja o nível da expressão e do movimento. Nesse momento, ele passa de uma interiorização contida para uma forma de extroversão brilhante. Abre-se assim a série dos retratos mais pessoais, mais imediatos e diretamente coloquiais (bustos de Urbano VIII, do cardeal Borghese, de Costanza Bonarelli, de Thomas Baker [ver cad. de imagens, il. XV], de Paolo Giordano Orsini). Facilidade, extroversão, mobilidade, tudo é empregado por Bernini para criar um retrato espontâneo, semelhante, amavelmente mundano, profundamente expressivo, um retrato em movimento, que pretende reter as expressões mais habituais, captadas no instante em que se volta a cabeça, em que se despenteiam os cabelos, em que a boca se entreabre. Nesse sentido, o artista explora os meios hiperindividualizantes da caricatura.[117] Nesse período, Bernini trabalha exclusivamente para os Barberini e seu grupo. O cardeal Borghese, Richelieu e Carlos I da Inglaterra deverão multiplicar súplicas e concessões para obter a autorização do papa a fim de serem retratados, e uma interdição pontifical interromperá a realização do busto de John Baker. É de se perguntar que papel desempenharam, na criação do novo tipo de retrato, o ativismo, a vitalidade agressiva, as esperanças e expectativas, a imagem que pretendia dar de si mesmo esse grupo de clientes, esses *businessmen* toscanos impelidos ao governo da cristandade. Quando morrer Urbano e triunfar o partido espanhol, sendo eleito um papa Pamphili, quando as grandes famílias da aristocracia romana voltarem a levantar a cabeça, prevalecerá no retrato a arte severa e clássica de Algardi. Este é altamente elogiado pelo classicista Bellori, que foi seu biógrafo, e o considera, ao lado de François Duquesnoy, como aquele "cujas mãos restituíram ao mármore o espírito", pretendendo assim contrapô-lo a Bernini, que ele procura ignorar. Bolonhês de origem e formação, Alessandro Algardi persegue no retrato um ideal de realismo contido, enobrecido por apelos clássicos. Sua problemática deve muito aos Carracci, cuja academia freqüentara. Nobres e dignos, seus personagens são mais pensativos, mais sóbrios, menos extrovertidos, móveis, diretos e eloqüentes que os de Bernini. No favor que lhes concede o papa Pamphili, está de um lado a vontade de romper com a *entourage* dos Barberini, escolhendo homens novos ou, como no caso

de Borromini, opositores
provavelmente também é a
tação mais moderada, mais
compreenderá nesse senti
instrumental na montagem
do barroco, não é certo que
mente essa diferença. De fa

em 1650, o duque de M
cardeal Rinaldo d'Este,
esculpissem um busto
fazer minha estátua ou
de Bernini fosse demas

Em compensação, du
submeteu Bernini, em br
Todavia, os tempos tinhan
anos Bernini já não busca
Urbano VIII, de Paolo Gio
dendo a uma maior gravid
das responsabilidades soc
XVI] e de Francesco d'Este
(busto de Gabriele Fonse
de Barberini. É uma das
Urbano VIII, que o amou
citado a todo momento".
tempo já está distante. A
gosto da corte pelo classic
a condenação que Char
espírito nem invenção");
simo; tomara não o visse;
uma Madalena); inclina-
me deu hoje um enorme

de Borromini, opositores de longa data ao *establishment* anterior. O que provavelmente também é a preferência estética por uma forma de apresentação mais moderada, mais respeitosa da gravidade e da reserva. Se Bellori compreenderá nesse sentido a obra de Algardi e dela tirará um proveito instrumental na montagem de sua *Vite* [Vidas], a fim de combater o tão odiado barroco, não é certo que os contemporâneos tenham sentido profundamente essa diferença. De fato,

> em 1650, o duque de Módena, desejando dois bustos, o seu e o de seu irmão, o cardeal Rinaldo d'Este, participa a este que propusera a Bernini e Algardi que esculpissem um busto cada um, "declarando-me indiferente que seja Bernini a fazer minha estátua ou a de Vossa Eminência", para acrescentar que, se o preço de Bernini fosse demasiadamente alto, ele confiaria os dois bustos a Algardi.[118]

Em compensação, durou pouco o ostracismo a que o papa Pamphili submeteu Bernini, em breve choveram de novo os pedidos pontificais. Todavia, os tempos tinham mudado, e nas obras-primas dos últimos trinta anos Bernini já não buscará o frescor, a alegria, a feliz leveza da época de Urbano VIII, de Paolo Giordano Orsini, do cardeal Scipione Borghese, tendendo a uma maior gravidade, a uma consciência mais aguda do prestígio e das responsabilidades sociais (bustos de Luís XIV [ver cad. de imagens, il. XVI] e de Francesco d'Este), e também a uma reflexão moral mais elaborada (busto de Gabriele Fonseca). Por toda a vida, aliás, conservará a lembrança de Barberini. É uma das primeiras coisas que nota Chantelou: "O papa Urbano VIII, que o amou e considerou desde a primeira juventude, é por ele citado a todo momento".[119] Quando trabalha no busto de Luís XIV, aquele tempo já está distante. Agora, ele se empenha em mostrar que partilha o gosto da corte pelo classicismo: mostra desprezo por Caravaggio, aceitando a condenação que Chantelou faz da *Zingara* ("Um pobre quadro sem espírito nem invenção"); admira Reni ("Este quadro não é belo [...] é belíssimo; tomara não o visse; são quadros dignos do paraíso" — a propósito de uma Madalena); inclina-se diante de Poussin, o "grande fabulista" ("Você me deu hoje um enorme desgosto, mostrando-me o valor de um homem

que me ensina que nada sou" — a Chantelou, que lhe mostra os *Sacramentos*). Assim compõe o retrato do rei segundo o modelo de Alexandre ("Nesse tipo de retrato, além da semelhança, é preciso incluir aquilo que deve aparecer na fronte de um herói"); inventa um pedestal — um globo terrestre entre armas e troféus — e uma divisa — "*piccola base*" [ínfimo suporte] — para fazer compreender como o mundo inteiro é limitado diante da grandeza do rei. Mas, ao mesmo tempo, mantém o olho arguto de uma época, revelando uma extraordinária capacidade de observação, necessária para a individualização inimitável do retrato e para acentuar seu aspecto figurado e metafórico. Ele quer "impregnar-se" da imagem do rei e, no sutil diálogo com o soberano, evoca a delicada relação entre realidade, observação e recriação ("Estou omitindo", "Sim, mas para restituir", "Para restituir menos do que foi roubado"), usando termos que fazem pensar nos retratos feitos "sem que o soubessem os modelos", de que fala Paleotti, ou aos "retratos furtados", no dizer de Malvasia.[120]

Assim, até o final, Bernini domina o século, e os belíssimos retratos da liga formada contra ele (Finelli, Bolgi etc.) não haviam proposto alternativas de futuro. A única talvez fosse aquela do grande Duquesnoy, que desapareceu e não teve seguidores. E, de resto, que alternativas haveria? Como Ticiano, embora num contexto diferente e numa Itália diminuída, Bernini predomina ao longo de todo o século, com suas invenções, seus arroubos, suas mudanças de estilo, sua capacidade de seguir ou simplesmente antecipar as alterações e as inversões de tendência. Ele mesmo propõe as próprias alternativas. Que oposição seria possível? Não certamente um classicismo unívoco e finalmente menos rico e problemático. Não era possível reviver ao mesmo tempo a crise profunda e as grandes esperanças do início do século, nem tampouco, em seu final, a firme confiança do barroco por volta de 1630. O obstáculo máximo vinha da própria situação italiana. Nem Hals, nem Rembrandt, nem Velázquez teriam podido desenvolver-se sem a força impetuosa de uma nova burguesia, voltada — ao menos nas intenções, logo frustradas — para o futuro, sem uma meditação fundamental sobre a condição humana, sem o sentimento agudo de declínio de uma responsabilidade, de um poder, de um domínio jamais vistos. Assim, o retrato italiano

do século XVII, conduzido e d
devoção, com o olhar fervoros
Gabriele Fonseca, com a prece i
austeridade perscrutadora da
otimismo triunfalista do barr
exposta como espetáculo públ
Paolo Oliva, general dos jesuíta

DO SÉCULO XVIII À VANGUA

Em termos de retrato, a
Reynolds e Gainsborough, Ho
atinge neste período um apoge
ciara quando repercutiu na I
triunfal, de Rosalba Carriera
trangeiro fora acolhido em Par
de sua técnica, o pastel, dá m
preferido para o retrato o márr
cioso, o signo tênue do pastel,
Esse meio parece representar
tura e presta-se com extraordir
se queira despojar a imagem d
histórica, da pompa e do pes



30. A
Carri

do século XVII, conduzido e dominado por Bernini, acaba sob o signo da devoção, com o olhar fervoroso e confiante, todo voltado para o além, de Gabriele Fonseca, com a prece intensa e calma de Alexandre VII. Depois da austeridade perscrutadora da Contra-Reforma, após o curto hiato do otimismo triunfalista do barroco, uma prece perpétua, oportunamente exposta como espetáculo público sob a eficaz e discreta direção de Gian Paolo Oliva, general dos jesuítas, confessor do papa, íntimo de Bernini.

DO SÉCULO XVIII À VANGUARDA

Em termos de retrato, a Europa do século XVIII significa Hogarth, Reynolds e Gainsborough, Houdon e La Tour, Liotard e Goya. O "gênero" atinge neste período um apogeu jamais alcançado. O século há pouco se iniciara quando repercutiu na Itália a afirmação internacional, realmente triunfal, de Rosalba Carriera. Depois de Bernini, nenhum artista estrangeiro fora acolhido em Paris com tanta admiração e respeito. O sucesso de sua técnica, o pastel, dá muito o que pensar. Que o século XVII tenha preferido para o retrato o mármore e a pedra, e o XVIII, o toque ligeiro e precioso, o signo tênue do pastel, essa diferença é evidentemente significativa. Esse meio parece representar perfeitamente uma certa concepção da pintura e presta-se com extraordinária leveza a certos efeitos particulares. Caso se queira despojar a imagem do homem de toda uma embaraçosa bagagem histórica, da pompa e do peso do traje, de toda a panóplia alegórica, do



30. *Auto-retrato*, de Rosalba Carriera. Galeria Uffizi, Florença.

código rígido dos gestos e das atitudes, para redescobri-la nuançada, livre e direta, o pastel, isento da carga da tradição, presta-se a tanto às maravilhas. Assim, os retratos de Rosalba triunfam, os príncipes alemães os disputam, e o rei da Polônia reunirá uma rica coleção deles. Crozat a convida para vir a Paris, apresenta-lhe Watteau — que parece apreciar seus pastéis e faz seu retrato —, abrindo-lhe as portas da corte e da Academia. Seu *morceau de reception* [quadro de recepção] entusiasmou Mariette, que por toda a vida lhe dedicará uma devota admiração, a imperatriz chama-a a Viena, os estrangeiros de passagem por Veneza procuram ser retratados por ela, como as mais célebres estrelas da ópera lírica. Em Veneza, porém, o estilo de Rosalba não se afirma exclusivamente, mas convive com as fórmulas convencionais dos retratos de aparato, em que o traje possui grande importância. São doges, procuradores de San Marco, senadores, provedores-gerais, capitães de esquadra, sábios do Consiglio di Terraferma, até religiosos, chanceleres, advogados, envoltos em togas de damasco ou seda, com ou sem estola, de cor dourada, carmim, negro, azul. A forma das vestimentas, os tecidos, as cores têm significado próprio, passa-se da máxima pompa à maior simplicidade. Coletâneas especializadas, como a de Grevembroech, ilustram seus vários usos. Assim, sob a imagem do *Doge in corruccio* [O doge de luto], podemos ler a inscrição:"A fim de exprimir sua dor, o doge porta um capote escarlate, sem outro signo particular, pois é o que convém na circunstância ao chefe da República quando deixa seus aposentos". Existem especialistas "para pintar, em telas enormes, as efígies e mantos dos grandes personagens: doges, procuradores e generais"[121] e, entre esses "pintores de mantos", há um certo Fortunato Pasquetti, autor de um retrato de aparato exemplar, o de Gerolamo Maria Balbi em trajes de procurador-geral da Dalmácia, que explora uma apresentação à francesa, num último avatar do *State portrait*. Famílias inteiras perpetuavam o ofício de retratista oficial — é o caso dos dois Nazários, originários de Bérgamo, de pai para filhos fornecedores de retratos em "miniatura, tanto em pastel quanto a óleo, grandes e pequenos, e todos de bom gosto",[122] embora com freqüência, entre as fórmulas consagradas de estadistas, burocratas e aristocratas ricamente trajados, surjam as telas mais livres, pintadas de modo informal para a clientela estrangeira (como lorde

Boyne cercado dos amigos de Bartolomeo Nazzari, no Castelo Howard).[123] Entretanto, nem todos assim pensavam e havia quem fulminasse:

> Hoje as maneiras francesas e inglesas, estranhas e bárbaras, introduzem-se nas composições tanto literárias quanto de pintura; e se Bonarroti aqui estivesse agora, a pintar seu Juízo, teria de representar seu Cristo Justiceiro com os traços de algum Milorde, os santos e as santas, como madames e *mademoiselles*; e que bonito seria ver Madame Judith a segurar a cabeça de Monsieur Marechal Holopherne! Pobre Itália![124]

De resto, o maior retratista italiano do século, Fra Galgario (ver cad. de imagens, il. XVII), não precisa de uma clientela estrangeira para sentir-se encorajado a abandonar as fórmulas habituais. Como os Nazários, de Bérgamo ele também (fora mestre de Bartolomeo), mas de outra estatura, seu gênio amadurece lentamente durante décadas de estudo e aprendizado, revelando-o de súbito como um dos primeiros retratistas europeus do período. "*Con certo impasto di colori attivo/ esprime in quel disegno che colora/ l'effeto naturale e sensitivo*" [Por um empastamento de cores ativo/ exprime no desenho que colore/ o efeito mais natural e sensitivo], dirá dele um contemporâneo,[125] captando com argúcia os aspectos mais relevantes de sua pintura. Pintura que já não é de corte, panegírica e bajuladora, mas antes, e com certa antecipação, pintura por excelência do Século das Luzes, com tudo o que isso comporta de probidade, seriedade e compromisso moral. Compromisso que se manifesta desde a execução, desde a própria preparação da matéria. Essas lacas que o tornarão famoso, o próprio Ghislandi as prepara e todos as invejam. Sebastiano Ricci, no ápice de sua celebridade internacional, procura consegui-las com o auxílio de um correspondente de alta condição, de Bérgamo:

> Desejaria muito que V. S. se desse a pena de pedir ao pai Ghislandi, Paolotto, tão surpreendente nos retratos, que mora em Bérgamo e é muito amigo meu; desejaria, repito, que V. S. ilustríssima lhe pedisse de minha parte cinco ou seis onças ou, se puder, uma libra dessa fina laca que o dito pai sabe

compor; mas a desejaria da mais bela qualidade que possa fazer. Sei ainda que ele a faz de uma extrema beleza para seu próprio uso, e se desta pudesse ter ao menos um par de onças, isso realmente me daria satisfação. Se porventura, por seu intermédio, eu pudesse ter essa laca, suplico a V. S. ilustríssima que por ela pague tudo o que pedir-lhe o valoroso pai.[126]

Entre os feitos técnicos e a nova objetividade diante do modelo, não há solução de continuidade, são dois aspectos concomitantes de uma poética que se exprime mais nos fatos que nas palavras, que implica a rejeição do primado da idéia sobre a execução, uma concepção moderna da pintura, que existe apenas em seu fazer-se. Aristocratas, grandes e pequenos, ricos e miseráveis, homens de armas de sinistra reputação ("o facínora capitão Antonio Brinzago di Lodi"),[127] senhoras, médicos, artesãos, prelados de origens diversas ("do pároco rubicundo, de extração camponesa, ao fanático pregador de Collegiata, do velho religioso, de rosto sulcado de uma doçura digna do Cottolengo, ao monsenhor mundano, elegante, espartilhado como uma dama")[128] compõem a Galeria de Ghislandi. Entre estes, o austero Bruntino (ver cad. de imagens, il. XVIII), livreiro, antiquário, colecionador e negociante de quadros, correspondente de pintores e um verdadeiro aficionado pela pintura ("*in Egestate natus, Picturae ac Librorum Amator*" [nascido na pobreza, amante da pintura e dos livros], define-o a inscrição sobre o quadro), é descrito com especial vivacidade numa carta do conde Giacomo Carrara:

era um homenzinho de nada, mas maravilhoso. Nascera camponês e, portanto, ignorante, a ponto de mal saber ler; e, entretanto, era amante dos bons livros e dos belos quadros como um douto e rico letrado ou um grande senhor. Tanto que aquilo que seria magnificência nesses dois personagens nele era loucura. Empregou sua longa vida a buscar pinturas excelentes, as mais belas estampas e os melhores livros, gastando assim todo seu dinheiro e levando por isso uma vida bem modesta quanto a alimentação, vestimenta e domicílio. Como de outra parte esse padrão de vida miserável não bastasse para disfarçar sua indigência, às vezes era obrigado a revender o que comprara; mas ele era esperto o bastante

para desfazer-se dos quadros menos raros e bons. Viveu assim perfeitamente feliz, malgrado seus parcos recursos, conservando até a morte uma coleção estimável de livros e quadros de que se tornara, graças à longa prática, um notável conhecedor. Tenho dele um retrato soberbo da mão do pai Ghislandi, que o representa entre livros, estátuas de gesso e outros objetos que exprimem seu gênio realmente singular e (dada sua condição), pode-se dizer, extravagante.[129]

Este homem singular comportou-se então de modo "extravagante" "quanto à sua condição", pois colecionar livros, estampas e quadros era coisa de fidalgo; mas, apesar de sua "condição" — ou, gostaríamos de dizer, justamente *por causa* dela —, Ghislandi dedicou-lhe um de seus quadros mais surpreendentes.

Sem qualquer preocupação com a "condição" e mesmo com profunda inclinação para assuntos populares, Jacopo Ceruti trabalhou nas cercanias de Brescia — e sempre nos territórios venezianos em terra firme. É famoso — celebridade recente — por seus grandes quadros com camponeses, lavadeiras, mendigos, carregadores, esbirros, soldados, que pintava para as galerias patrícias de Brescia ou para a decoração das vilas. Também foi retratista, de fidalgos de província, de eruditos, de prelados, de moças. Seus grandes quadros plebeus não parecem traduzir qualquer intenção satírica; aparentemente não atribui a seus camponeses "o privilégio de bufões da sociedade de corte",[130] mas na escolha desses assuntos existem, é claro, objetivos figurados, metafóricos. Porém, a redução — proposta com freqüência — a "tipos" e, neste caso, a verdadeiros *topoi* [estereótipos], não convence inteiramente. Sem negar por isso a importância de um repertório preestabelecido de fórmulas, esquemas e situações, é preferível afirmar que no momento de sua realização, na passagem do esquema geral para sua variante particular, alguma coisa intervém: a individualização dos personagens, a transformação da casuística geral numa série de problemas históricos particulares. Aliás, dá muito o que pensar o fato de que não haja mudança de registro entre as "cenas de gênero" de Ceruti e seus "retratos": mesma matéria, sóbria, despojada, e apresentação parecida. Em suma, uns e outros são retratos: de pessoas "ordinárias e miseráveis" ou de pessoas mais

favorecidas pela sorte. O pintor evita a anedota reduzindo cada um, qualquer que seja sua "condição", a uma humanidade comum. Mas resta o fato de que os clientes dessas obras eram patrícios de Brescia e que essas telas não eram certamente estandartes para bandos de camponeses revoltosos. Como interpretá-las então? *Exempla Virtutis* [exemplos de virtude] — como as grandes composições de Greuze que exaltavam a sólida moralidade das classes subalternas e eram logo compradas por Marigny, "Superintendente dos Prédios Reais", ou por Catarina da Rússia — que, no caso que nos ocupa, exaltaria uma condição penosa e suportada com firme resignação, ou álibi para uma classe dominante que caminhava para a via das reformas? Aliás, essas duas possibilidades se confundem: o *exemplum* é um álibi.



31. *Jovem com leque*, de Jacopo Ceruti. Accademia Carrara, Bérgamo.

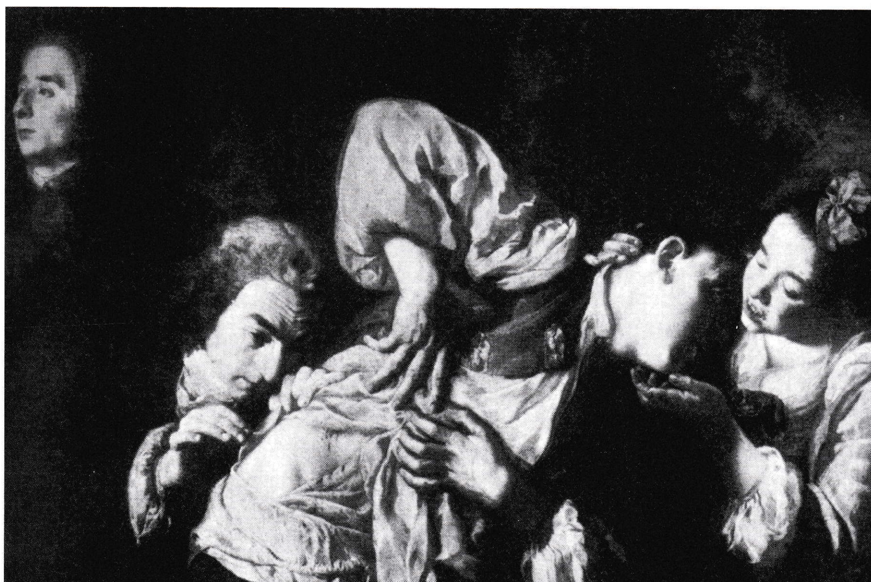
Na Itália das Luzes, outros artistas, os mais geniais, os mais modernos, os mais europeus, perceberam as exigências e os problemas que haviam estimulado Fra Galgario e Ceruti. Em Nápoles, foi o caso de Gaspare Traversi, autor de cenas que, partindo do "gênero", desembocam na via da *tranche de vie* [cena realística] em virtude — a exemplo de Ceruti — da consciência de um momento histórico preciso, e isso não apenas ou não tanto mediante um repertório genérico de situações, mas graças a uma caracterização dos rostos: estes exprimem com muda profundidade a gama das tendências, das inclinações, dos humores e, pode-se dizer, das idéias e certezas de homens que pertencem a certo tempo, a certa cultura, a certa sociedade. Um quadro

de Traversi (hoje na Galeria dell'Accademia, em Veneza) representa um jovem ferido, confortado por uma mocinha, e que levanta a camisa para que o médico examine o ferimento. Tema de gênero por excelência, o da briga, que se presta às mais detestáveis caricaturas. Porém, aqui o centro da atenção não é a anedota, mas o rosto do médico que examina a ferida, rosto atento, grave, preocupado.

"E parece" — quem fala é Roberto Longhi:

> que o "semblante" do desconhecido médico napolitano permanece entre os testemunhos humanos que nos dizem algo de seguro, de realmente atual sobre os possíveis sentimentos de determinado homem, em determinado século, sem se envolver demais nesses sentimentos mesmos; é assim que nos falam o Erasmo de Holbein e o Voltaire de Houdon.[131]

Em formas, modos e tempos diversos, os retratos de Fra Galgario, de Ceruti, de Traversi parecem propor problemas análogos, afirmar as mesmas exigências. Às vezes, ocorria que o artista fosse além das intenções e recomendações dos clientes. Nos casos de Ceruti e de Traversi já não há, no limite, diferença entre retrato e gênero, o que é significativo. Diante do compromisso moralista, desaparece a separação entre história, gênero e retrato. Caravaggio o percebera havia muito tempo, quando afirmara que "lhe dava tanto trabalho fazer um bom quadro de flores quanto um de figuras".[132] Seu ponto de vista se fundava em posições de certo modo imanentes à pintura. Os gêneros eram abolidos em nome da criatividade, da própria atividade pictórica, mas sua posição genial e revolucionária permaneceu isolada devido ao rumo tomado pela história. Ora, no século XVIII, o problema do valor moral das imagens é objeto de apaixonadas discussões. Podemos localizar diversos pontos de partida: para uns, como Fra Galgario, a moralidade estava, sobretudo, na fatura, mas, para outros, na escolha e apresentação dos assuntos. Moralidade significa representação crítica da realidade contemporânea, proposta de modelos de comportamento. Rousseau, na segunda parte de seu *Discurso sobre as ciências e as artes*, escrito para a Academia de Dijon (1750) adotará uma posição radical:



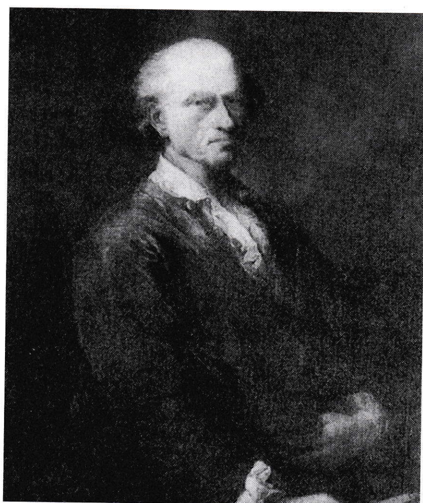
32. *O homem ferido*, de Gaspare Traversi. Galleria dell'Accademia, Veneza.

> Nossos jardins são ornados de estátuas, e nossas galerias, de quadros. O que se pensaria que representam essas obras-primas da arte exibidas à admiração pública? Os defensores da Pátria? Ou aqueles homens ainda maiores, que a enriqueceram por suas virtudes? Não. São imagens de todos os extravios do coração e da razão, cuidadosamente tirados da antiga Mitologia, e logo apresentados à curiosidade de nossas crianças; sem dúvida, a fim de que tenham diante dos olhos os modelos das más ações antes mesmo que saibam ler.[133]

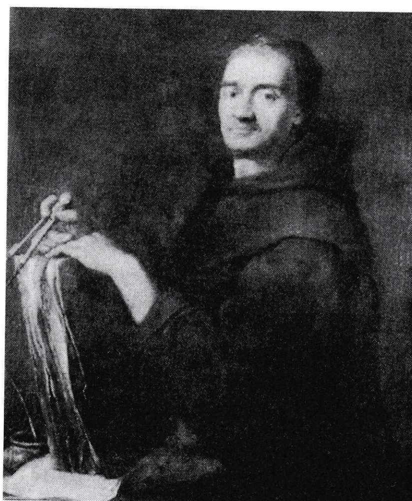
De modo mais ou menos explícito o problema é percebido por Diderot e Hogarth. O primeiro, não desejando contestar o primado da pintura histórica, se insurge contra uma concepção demasiado restrita. É histórica uma pintura que apresente exemplos morais também num contexto atual e quotidiano ("sustento que *O pai que lê para a família*, *O filho ingrato* e *Os noivos*, de Greuze [...] são quadros de história do mesmo modo que *Os sete sacramentos*, de Poussin, *A família de Darius*, de Lebrun, ou *Suzana*, de Van Loo").[134] O segundo aceita de bom grado o título de "Comic-History painter", que lhe é atribuído por Fielding, para quem a tarefa do pintor é "exprimir sobre a tela os



sentimentos dos homens" ("Julgou-se que era um grande elogio dizer do pintor que suas figuras pareciam respirar, mas certamente elogio bem maior e muito mais nobre é dizer que elas parecem pensar").[135] Ora, na Itália, é justamente graças à verdade que procuram e à qual atribuem um valor moral (visto que, precisamente, não se trata de complacência) que quadros como os de Fra Galgario, Ceruti e Traversi são muito mais próximos de certas "cenas de gênero" com intenções moralizantes do que outros quadros que aparentemente pertencem à mesma categoria, mas que de fato são profundamente diferentes. Um retrato de Tiepolo, quer seja uma obra-prima do gênero "histórico", como o *Antonio Riccobono* de Rovigo, ou de caráter "atual", como o *Procurador Querini*, da coleção veneziana Stampalia, em realidade tem mais relação com a tradicional pintura histórica do que com os retratos de Ghislandi, Ceruti e Traversi. E podemos chamar esses artistas de "pintores da história", ou melhor, da "vida contemporânea", justamente no sentido em que Fielding fala em "Comic-History painters". Se, na Inglaterra, seus equivalentes literários são os romances de Richardson (importantes para Greuze) ou, melhor ainda, do próprio Fielding, na Itália são as comédias de Goldoni. E Alessandro Longhi, o retratista de Goldoni, pertence à mesma escola.[136] Seus mais belos retratos são justamente aqueles em que perpetua na tela os exemplos das novas virtudes: o próprio Goldoni, e Carlo Lodoli, o grande teórico do racionalismo arquitetônico, "quiçá o Sócrates da Arquitetura", cuja imagem gravada era circundada por um friso no qual se lia a frase: "*Devonsi unire fabrica e ragione/ e sia funzion la rappresentazione*" [Devem-se unir o fazer e a razão /em função da representação],[137] ou ainda Bartolomeo Ferracina, engenheiro da República veneziana, "Novus Archimedes" [Novo Arquimedes]. Não é, entretanto, desprovido de significação o fato de que não exista no retrato italiano do século XVIII uma crítica radical dos representantes máximos do grupo social hegemônico tal como aparece, por exemplo, nos retratos de Goya. De resto, salvo algumas grandes exceções, a história do retrato italiano, ao menos a partir da invenção do *State portrait*, que se produz justamente na Itália, é a história da justificação e da idealização do presente (um presente de facetas múltiplas, devido à diversidade contrastada das categorias sociais) mais do que a prefiguração crítica e profética do futuro.



33. *Retrato de Bartolomeo Ferracina*, de Alessandro Longhi. Ca'Rezzonico, Veneza.



34. *Retrato de Carlo Lodoli*, de Alessandro Longhi. Galleria dell'Accademia, Veneza.

Caminhos diferentes permitiram que outros artistas saíssem das normas e limites do retrato de aparato barroco. Em Roma, por exemplo, Pompeo Batoni, de Lucca, soube criar um retrato que se diferenciava dos esquemas usados habitualmente. A fórmula à qual chegou na década de 1750 respondia a uma exigência teoricamente proposta meio século antes e que tivera conseqüências muito importantes. A identificação do gosto e do senso moral, da arte e da moralidade, proposta por Shaftesbury, estimulara vigorosamente o aprendizado do belo, considerado como fator fundamental do processo educativo. Em contrapartida, a importância por ele atribuída à ordem, à proporção, à harmonia e sua crítica do "entusiasmo" estão na base de novos cânones estéticos, que se opõem aos processos persuasivos do barroco e anunciam a "razão" do estilo clássico. Shafstesbury foi o mentor da nova geração britânica: suas idéias exerceram influência prática no desenvolvimento do hábito do *grand tour* que os fidalgos ingleses passaram a fazer regularmente para educar o próprio gosto e que os conduzia à Itália e Roma, etapa obrigatória e suprema dessa viagem iniciática. Logo Batoni se torna o retratista da moda entre os milordes ingleses e os aristocratas de passagem em Roma. Com freqüência, ele os representou cercados de estátuas antigas, de que possuía os



moldes em seu estúdio, rodeados de vasos clássicos, ou ainda ao ar livre, apoiados num altar, numa coluna, numa antiga balaustrada, enquanto ao fundo, precisando a situação do modelo, elevavam-se grandes monumentos romanos. De certo modo, criou assim um retrato intelectual: em vez de sublinhar particularmente certos elementos — condição social, aparência mundana etc. (mas também sem desprezá-los) —, seus retratos exaltam no modelo os traços de sensível *connaisseur*, de homem de gosto. Assim, acabam por impor-se o retrato com estátuas antigas, o retrato com ruínas, quase um ponto de convergência entre o retrato e a vista arqueológica, como se quisessem dar a palavra ao modelo a fim de fazê-lo dizer: aqui estive, estas obras, estes monumentos, este país, eu os vi. Porém, enquanto Batoni "não perdia de vista a missão social e oficial do retratista, que cria com o pincel o quadro da sociedade tal como ela se reflete nos olhos do público",[138] bem mais longe foi o "pintor filósofo" (como o evoca a inscrição colocada no Panteão, junto ao túmulo de Rafael), o saxão Anton Raphael Mengs, romano por escolha. Nos retratos de seus mais caros amigos — Winckelmann, De Azara —, assim como na impressionante série de auto-retratos, Mengs buscou um tipo essencial de retrato, profundamente despojado e introspectivo. Onorato Caetani escreveu:

> Mengs pintou-me o retrato e leu em minha fisionomia o caráter que se vê em minhas cartas, Batoni pintou a fisionomia atrás da qual me escondo. Em suma, Mengs pintou-me como me conhece Mr. de Felice [um correspondente de Caetani], Batoni como me conhece Roma.[139]

Contra o retrato como máscara (a fisionomia atrás da qual nos escondemos, nas palavras de Caetani), Mengs tomara uma posição clara também por escrito:

> Nos retratos reina outro vício que contamina por inteiro algumas nações. Raros são aqueles que se contentam em retratar ou ser retratados como Deus os fez. É necessário uma pose supostamente espirituosa, assim considerada sem que se saiba por quê. Os olhos, a boca, o gesto devem ser distorcidos e desvirtuados segundo a idéia que se faz desse pretenso espírito; e encurtando

ou alongando o corpo, bo
uma atitude de bailarino.

Partindo de premissas
distantes dos iluministas lo
chegou de fato a conclusões
para Lavater e Goethe, o re
quadro histórico, visto que "*d*
gnomie der beste Text zu allem
mia, eis o melhor texto para

Assim, por caminhos di
Napoleão vem a embaralhar
por Mengs sobre a exigênci
respeitada por Appiani ou C
cônsul ou do imperador. "A I
mará Stendhal a propósito
Trono, no palácio real de M
ocasião para reabrir mais un



35. *Retrato de Henry Peirse*, de Pompeo Batoni. Museo di Roma, Roma.



36. *Auto-retrato*, de Anton Ra
Galeria Uffizi, Florença.

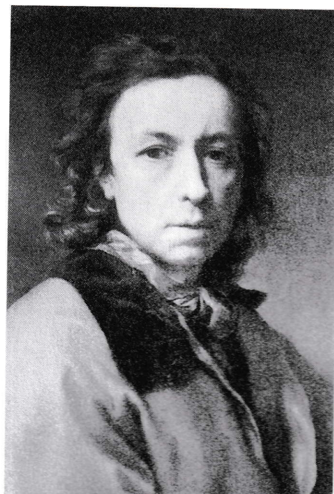
ou alongando o corpo, botando para trás a cintura e a cabeça, dá-se à figura uma atitude de bailarino. Em suma, esforça-se por fazer o retrato mentir.[140]

Partindo de premissas quer teóricas, quer técnico-lingüísticas bem distantes dos iluministas lombardo-venezianos (e napolitanos), Mengs chegou de fato a conclusões parecidas. E é significativo nesse sentido que, para Lavater e Goethe, o retrato tenha uma importância comparável ao quadro histórico, visto que "*des Menschen Gegenwart, sein Gesicht, seine Physiognomie der beste Text zu allem ist*" [o homem presente, seu rosto, sua fisionomia, eis o melhor texto para tudo dizer].[141]

Assim, por caminhos diversos chegava-se às mesmas soluções, quando Napoleão vem a embaralhar as cartas. Essa concepção do retrato fundada por Mengs sobre a exigência moral de uma fiel introspecção já não será respeitada por Appiani ou Canova ao lidar com as imagens do primeiro-cônsul ou do imperador. "A França não produziu nada comparável", exclamará Stendhal a propósito da apoteose imperial no afresco da Sala do Trono, no palácio real de Milão. A vontade de legitimar o novo poder é ocasião para reabrir mais uma vez a caixa de Pandora do *State portrait*. Pro-



36. *Auto-retrato*, de Anton Raphael Mengs. Galeria Uffizi, Florença.



37. *Auto-retrato*, de Anton Raphael Mengs. Staatliche Museen, Berlim.

fundamente diferente, mais singular, mas não menos inquietante, a única obra que pode ser comparada à *Apoteose*, de Appiani (1805), é *Napoleão sobre o trono imperial*, encomendado a Ingres em 1804 pelo Corpo Legislativo, e hoje no Musée de l'Armée, nos Invalides, um quadro que se diria executado numa Bizâncio intemporal, onde a águia, o cetro, o trono exprimem a majestade de um ser feito de uma substância translúcida, não humana. Um autêntico ícone imperial.

Isso representou uma interrupção para a pintura burguesa de linhagem Traversi-Longhi; e o movimento neoclássico fazia um pernicioso desvio da apaixonada seriedade de Mengs. Este hiato forçado num desenvolvimento já ameaçado teve graves conseqüências: por causa da situação histórica, as propostas dos pintores modernos do século XVIII italiano não haviam recebido de fato no país o apoio ativo e o estímulo de um forte grupo burguês, como ocorrera na França ou na Inglaterra. Interrompe-se assim uma linha de desenvolvimento que teria mantido a arte italiana ao compasso da arte européia.

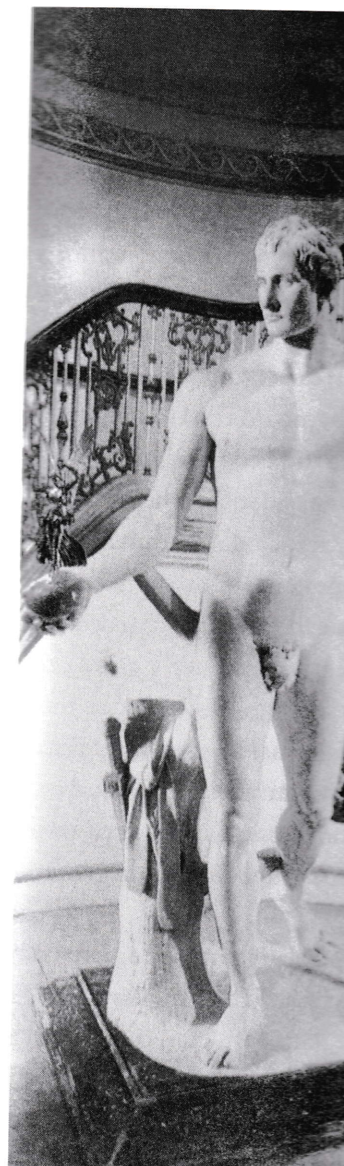
O retrato italiano do século XIX teve, portanto, um destino modesto, sofrendo cronicamente de falta de vigor e estofo. Nos primeiros tempos, na época do neoclassicismo, linguagem internacional por excelência, ou do estilo Biedermeier, o nível ainda se mantém, sobretudo se compararmos a Itália à Áustria ou à Alemanha, não por certo à França. Mas, quando em outra parte soa a hora do romantismo, do realismo ou, mais grave ainda, do impressionismo, é a *dégringolade*. Uma crise expressiva sem precedentes interrompe e liquida o curso da arte italiana. As escolas locais se extinguem, os clientes tradicionais mudam ou desaparecem, as antigas capitais são reduzidas a distritos administrativos: os artistas italianos perdem então miseravelmente o contato com as mais vivas culturas figurativas européias. Esquecem a capacidade que tiveram durante séculos, mesmo em momentos de profunda crise político-econômica, de exprimir visualmente as tendências profundas de uma época, de uma sociedade. Chegando a Paris de uma Roma à beira do colapso, Bernini criara com o busto de Luís XIV um protótipo de retrato real que se impôs em toda a Europa. Rosalba Carriera e, mais tarde, Canaletto e Bellotto, propuseram soluções, imediatamente

aceitas, ao retrato e à paisa

chegara ao fim.

Há exceções, alguns a

mente aqueles que não perd



aceitas, ao retrato e à paisagem urbana do século XVIII europeu. Tudo isso chegara ao fim.

Há exceções, alguns artistas andam no passo europeu, mas são justamente aqueles que não perderam os contatos, que se transplantaram a Paris,



38. *Estátua de Napoleão*, de Antonio Canova. Apsley House, Wellington Museum, Londres.

como Zandomeneghi e Medardo Rosso. É significativo que faltem, na Itália dessa época, não apenas artistas e grupos "de ponta" (salvo o caso dos *macchiaioli* — "impressionistas" —, cuja importância e influência foram muito limitadas), mas ainda, ao menos na Europa, mestres do retrato "grande-burguês", tais como tiveram a França de Napoleão III e da Terceira República, a Inglaterra vitoriana, a Alemanha do Gründerzeit, a Áustria de Francisco José e da Ringstrasse. Morelli e Mancini não possuem nem a capacidade nem o estofo — discutível, se quiserem — de um Carolus-Duran, de um Whistler, de um Sargent ou de um Makart. Quanto aos frágeis "europeus" De Nittis e Boldini, é em Paris que conseguem os maiores êxitos e os melhores clientes.

No mesmo momento em que a burguesia européia celebra nos retratos seus faustos e triunfos e em que se assiste à multiplicação e miniaturização industrial do retrato por meio do selo de correio (caso limite de depreciação do "gênero"), presencia a redescoberta e a reavaliação do retrato italiano do Renascimento. Jacob Burckhardt fez na Basiléia uma conferência sobre *As origens do retrato moderno*[142] e escreveu o belíssimo ensaio sobre o *Retrato na pintura italiana*.[143] Ao mesmo tempo, a Itália viu-se despojada de muitas obras-primas que ganhariam lugar nas grandes coleções européias e americanas. *Tout se tient* [Tudo está interligado], se a Itália do século XIX participa de modo muito marginal da epopéia do retrato burguês, isso se deve à grave crise expressiva que condena seus artistas ao provincianismo e às carências mentais e materiais daquele grupo social de onde haviam saído, em outros países, os clientes dos retratos "grandes-burgueses". É o que também explica o êxodo dos antigos retratos, em outros lugares procurados como os primeiros exemplares da pintura moderna, mas que, entre nós, os grupos sociais hegemônicos procuram vender.

Depois dessa dilacerante solução de continuidade, o novo contato com a cultura européia só se fez na Itália com o nascimento da vanguarda, cujos representantes mais conscientes sempre se preocuparam com o caminho a percorrer para se pôr ao compasso da Europa. Lendo os escritos de Boccioni, olhando suas obras, percebemos, insistente e dominante, o *leitmotiv* do tempo a ser recuperado, do presente a ser reencontrado, deixando para trás — é a

famosa imagem do trem blinc
primeira linha. A aceleração fo
especial — nos retratos. À pri
européia do "gênero". Sustentac
Boccioni, em Balla, em Carrà
Em seguida, haverá a vaga perc
ingênua declaração do "manife
retrato não deve assemelhar-s
morte do retrato, causada pela
nica e pela alienação da socieda
e voltamos ao ponto de onde p
verdadeiros e a gola do capote

famosa imagem do trem blindado — as posições adversas e surgindo em primeira linha. A aceleração forçada é perceptível igualmente — e talvez em especial — nos retratos. À primeira vista, não há reconhecimento da crise européia do "gênero". Sustentado por uma obscura urgência de expressão, em Boccioni, em Balla, em Carrà o retrato ainda ocupa um lugar privilegiado. Em seguida, haverá a vaga percepção da mudança no estatuto da imagem e a ingênua declaração do "manifesto técnico" que, para ser uma obra de arte, o retrato não deve assemelhar-se a seu modelo. Enfim, o pressentimento da morte do retrato, causada pela Revolução Industrial, pela reprodução técnica e pela alienação da sociedade capitalista. Nesta altura, o círculo se fecha e voltamos ao ponto de onde partimos, ao retrato de Severini, "com bigodes verdadeiros e a gola do capote de veludo verdadeiro".

2. Imagens republicanas

RETRATOS DE CORTE

Todo mundo sabe o que é um retrato de corte e como, através do tempo e do espaço, certos traços são comuns aos retratos dos soberanos representados com os signos e símbolos de seu poder, em pose e *mise en page* que pretendem transmitir ao espectador uma mensagem particular. É possível, entretanto, falar, através do tempo e do espaço, de um retrato "republicano"? É o que queremos investigar e esclarecer. Deve-se, porém, desde logo declarar que semelhante tema raramente tem sido enfocado[1] e que sob o nome de república juntam-se casos e situações tão diversos, configurações de poder tão distantes entre si que o discurso poderá ser apenas hipotético e só avançará por amostragem, por ensaios, por exemplos.

Desde a metade do século XIII as cortes foram lugares importantes para o nascimento do retrato, precisamente pelo papel que a imagem do soberano podia representar, quer isolada, como figura do poder, quer inserida numa série genealógica que testemunhava a continuidade da dinastia. Um amplo e precoce uso das próprias imagens — mas até que ponto podemos chamá-las de retratos? — foi feito pelo imperador Frederico II, cuja efígie tratada de forma clássica foi colocada, só ou acompanhada das de seus conselheiros, em vários locais e principalmente nas por-

tas das cidades.[2] Herdeiro desse comportamento será o pontífice Bonifácio VIII. Ele fez da própria imagem um uso que pareceu novo e excessivo aos contemporâneos, servindo-se dela como instrumento de poder e domínio. O rei da França, Filipe, o Belo, acusou-o de idolatria e este é um dos itens da acusação — o oitavo — do processo por heresia que o monarca moveu contra o pontífice, alguns anos depois de sua morte. Uma das acusações, de fato, foi justamente ter colocado nas igrejas estátuas de prata à sua semelhança, a fim de que os fiéis as adorassem, e de fazer erigir simulacros de si mesmo — *imagens* — em mármore nas portas das cidades, onde antigamente eram postos os ídolos.[3]

Em contrapartida, temos vários testemunhos da existência, já no século XIII, de genealogias figuradas,[4] das quais nada ou quase nada se conservou. Quanto ao século seguinte, as notícias sobre as séries dinásticas são abundantes: na Maison do Marais do conde d'Artois existia, nos princípios do século XIV, um grupo de *têtes de rois* [cabeças de reis]; em Ypres, Hanyn Soyer foi pago em 1323 pelos retratos de Louis de Nevers, conde de Flandres, e de sua mulher Margherita de França, que deviam estar na câmara dos magistrados; em Courtrai, uma série de retratos dos condes e das condessas de Flandres decoravam as paredes da capela dos condes da colegiada de Nossa Senhora; em Gand, as imagens dos condes de Flandres decoravam, como em Ypres, a câmara dos magistrados.[5] No princípio, os personagens individuais não deviam apresentar verdadeiras e próprias caracterizações retratísticas — como mostra uma cabeça de rei representada de modo totalmente convencional ao estilo de Mathew Paris, com data em torno de 1250 e conservada na Capela de Saint James do Castelo de Windsor —, mas a situação logo mudará com o esplendor do novo interesse naturalista.[6] O perfil extremamente caligráfico de Robert d'Anjou recebendo das mãos do irmão, são Ludovico de Toulouse, representado solenemente em posição frontal, a coroa do reino de Nápoles no retábulo de Simone Martini (hoje no Museu de Capodimonte em Nápoles) é, neste aspecto, significativo, como o são as imagens de dinastias do século XIV que chegaram até nós: o retábulo que reproduz de perfil as feições de Jean le Bon, rei de França (Louvre), os vários retratos que aparecem nos códices de Carlos V de França,[7] o retábulo com a

imagem do arquiduque Rodolfo IV da Áustria (Viena, Museu Diocesano) e aquele que representa Ricardo II da Inglaterra (Londres, Abadia de Westminster), as cópias quinhentistas da perdida genealogia pintada dos Luxemburgo em Karlrstein, ou a extraordinária galeria de retratos reais que representam o imperador Carlos IV, suas esposas, seus antepassados, esculpidos por Peter Parler na Catedral de Praga.

A essa proliferação e multiplicação do retrato no âmbito da corte, estimuladas por uma busca dos instrumentos de dominação simbólica à qual se prestava particularmente o retrato e por uma vontade de autolegitimação — especialmente forte no caso dos Valois, cuja subida ao trono da França, sucedendo ao extinto ramo principal dos Capetíngios, estava longe de ser universalmente aceita,[8] ou no caso dos Luxemburgo que, estabelecendo em Praga a capital do Império, queriam enfatizar suas ligações com a precedente dinastia boêmia dos Premyslidi —, que coisa se contrapõe nas repúblicas?

OS PRIMEIROS RETRATOS REPUBLICANOS: A TOSCANA

Aqui não se tratava de eternizar as efígies dos governantes, conferindo-lhes uma particular legitimação, mas ao contrário: o retrato individual poderá aqui encontrar mais de um obstáculo, aquilo que é celebrado é de fato a forma do governo e os princípios éticos e políticos que a inspiram. Os discursos pictóricos em que se desenvolve a iconografia republicana[9] são muito mais complexos que os que celebram ao mesmo tempo os monarcas e as dinastias:[10] o retrato terá neste caso um papel e um significado bem menos vistosos. E não obstante existem formas de retrato imediatamente ligadas a regimes republicanos; mais ainda, quando durante o século XIV a linguagem da imagem se afirma publicamente com toda a força do novo idioma pictórico introduzido por Giotto e por seus novos instrumentos ilusórios[11] e as imagens são chamadas a divulgar e reforçar os valores dos regimes republicanos, isso também se dá através dos retratos.

Mas esta história começa antes ainda de Giotto. Um capítulo certamente importante, mas do qual temos apenas testemunhos escritos, é o da

pintura "infamante".[12] Um instrumento para combater os inimigos da república foi de fato aquela espécie de execução capital em efígie, que era administrada pelas autoridades fazendo pintar as imagens dos adversários enforcados num lugar visível para todos, na fachada de um edifício; o caráter reconhecível do representado era, nesse caso, um elemento essencial da operação e isso certamente representou, na história do retrato, um estímulo tanto mais significativo quando se considera que vários testemunhos certificam a existência de tais pinturas já em fins do século XIII. Porém a história do retrato nas repúblicas não se desenvolverá apenas por razões negativas. Embora não estejamos certos de poder começar nossa história diretamente em 1124, da imagem do cônsul pisano Rodolfo, de quem Giuseppe Scalia de modo muito sugestivo propôs a reabilitação,[13] pode-se, ao menos, fazê-la começar por volta de 1233 com o relevo eqüestre do alcaide Oldrado da Tresseno, incluído no *broletto* [jardim] de Milão. Em compensação, no que diz respeito à pintura, tomemos como exemplo a série das chamadas *Tavolette di Biccherna*, em grande parte conservadas no Arquivo do Estado de Siena. Trata-se de pinturas em madeira que eram executadas pelos pintores mais famosos por encadernar os livros de contas de importantes escritórios administrativos da comuna de Siena, dentre os quais justamente os chamados da Biccherna, que geriam o patrimônio, ou os da Gabella.[14] Iniciada por volta de 1250, a série desses pequenos quadros — feitos a cada seis meses, período que permaneciam no cargo os que executavam aquela tarefa — apresenta na maioria das vezes o camerlengo da Biccherna (vale dizer, a pessoa que daquele ofício tinha a máxima responsabilidade) diante de seu assento, no exercício de suas funções. O primeiro quadro que nos restou é o do *Libro di Biccherna*, que vai de julho a dezembro de 1258. Custou 5 soldos, pagos ao pintor Gilio di Pietro, e representa dom Ugo, monge cisterciense da Abadia de San Galgano encarregado daquele ofício. Não se trata — e os instrumentos e as fórmulas pictóricas usadas naquele tempo não o permitiriam — de um retrato fisionômico, mas da imagem de um magistrado no trabalho, cujo significado é justamente recordar e celebrar, através da representação de quem o exercia, um ofício e uma função essenciais para a comuna.

A série das *Tavolette di Biccherna* estende-se durante séculos, apresentando assuntos vários (à imagem do camerlengo podiam de fato alternar-se outras de assunto religioso ou cívico); uma alegoria do *Buongoverno* foi pintada para um desses quadros por Ambrogio Lorenzetti e a longa permanência dessa tipologia e dessa iconografia revela seu profundo significado: como as séries genealógicas dos reis destacam a continuidade da dinastia e da instituição monárquica, assim as imagens do camerlengo das *Tavolette di Biccherna* de Siena enfatizam a continuidade de uma magistratura essencial à república. A relevância que têm estas imagens para a história do retrato foi evidenciada no princípio do século passado por aqueles que primeiro a estudaram. Advertia Alessandro Lisini na introdução aos dois grandes volumes que pela primeira vez ilustraram exaustivamente os quadros pintados do Arquivo de Estado de Siena: "Nos volumes do camerlengo vê-se a figura que talvez tenha a pretensão a um retrato no ato de folhear o livro de administração ou de contar dinheiro";[15] e no catálogo de uma mostra realizada alguns anos depois, em 1907, na Biblioteca Nacional de Paris e dedicada aos *Portraits peints et dessinés du XIIIe au XVIIe siècle* [Retratos pintados e desenhados do século xiii ao xvii], Couderc destacava, a propósito de um exemplar de 1331 pertencente às coleções da Biblioteca Nacional: "Os pequenos monumentos provenientes dessas duas administrações [Biccherna e Gabella] apresentam [...] para a história do retrato um interesse considerável".[16] Um caso que nesse mesmo catálogo vem indicado por analogia é aquele da série dos *Capitouls*, os munícipes de Toulouse, que a partir de 1295 e até o século xviii são retratados a cada ano nos *Annales manuscrites de la ville de Toulouse* [Anais manuscritos da cidade de Toulouse], série que infelizmente sofreu tremendos danos no período revolucionário.

Também outros magistrados da comuna podiam aspirar a uma celebração pictórica não ligada a suas pessoas, mas a suas funções, a seus papéis num feito de guerra e às vantagens que suas ações haviam tido para a república; o caso mais célebre é o da imagem de Guidoriccio da Fogliano, que foi capitão-geral de guerra da cidade e do condado de Siena entre 1328 e 1333 e que, por conta da república, conduziu algumas campanhas nos confins meridionais do Estado de Siena. Muito se escreveu e muito se discutiu[17]

sobre a data e a paternidade do afresco que mostra o *condottiere* a cavalo entre duas fortalezas, na parede de uma grande sala do Palácio Público de Siena. Não obstante as dúvidas e as polêmicas, é bem provável que se trate de uma pintura encomendada a Simone Martini, em maio de 1330, para celebrar no palácio da comuna a conquista de Montemassi (outra pintura hoje desaparecida, citada no mesmo documento, se referia ao Castelo de Sassoforte). A sala em que se achava, chamada de *Mappamondo* — do mapa-múndi móvel executado por Ambrogio Lorenzetti —, era aquela que acolhia as assembléias: uma parede fora decorada com uma grande *Vergine in maestà* [Virgem em majestade] em meio à corte celeste, pintada por Simone Martini em 1315 e por ele retomada em 1321, uma imagem cujos significados político e religioso são sublinhados por versos com os quais a Virgem se confunde para quem a contempla, e que se estendem aos pés do trono; em outras paredes estavam afrescos que celebravam a força e as conquistas de Siena, como o da conquista de Montemassi, justamente, o da batalha de Valdichiana (1373), de Lippo Vanni, e aquele mais antigo, imerso na zona inferior ao afresco com Guidoriccio, que representa a rendição de um burgo, talvez Giuncarico, conquistado em 1314,[18] ou Sticciano, subjugado no mesmo ano. Aqui, junto às imagens do burgo fortificado, são representados dois personagens, um dos quais é provavelmente o síndico da cidadezinha que negocia a rendição, o outro, um membro do governo de Siena, um dos *Signori Nove*, sobrevivente, talvez, de uma representação mais ampla do governo inteiro, hoje desaparecida. Desse modo, as imagens dos castelos e dos países conquistados, que, como precisa um documento, deviam ser representadas "*in palatio Comunis Senarum ubi fiunt Consilia*" [no Palácio Público de Siena, onde ocorrem as assembléias] — motivo pelo qual os pintores eram enviados para efetuar reconhecimentos *in loco* (um documento de 1331 fala de uma viagem de sete dias de Simone Martini, "com um cavalo e um criado", a Arcidosso, Castel del Piano e Scansano) —, também são ocasiões para a representação de capitães, membros do governo, síndicos, e assim por diante, que vinham a participar deste "programa topográfico e político".[19]

Em geral, a representação de indivíduos particulares era evitada em favor de imagens ou mensagens de significado e alcance mais gerais: assim

como na *Maestà*, de Simone Martini, no Palácio Público de Siena, o diálogo da Virgem com seus interlocutores — os governantes, os participantes das assembléias do Conselho — desenvolve-se através da mensagem escrita que contém exortações e advertências e não comporta nenhuma figuração de personagens contemporâneos, assim também nos afrescos de Ambrogio Lorenzetti na *Sala della Pace*, no mesmo edifício — a câmara onde se sentava para deliberar o Conselho dos Nove —, a representação do *Buongoverno* é uma complexa alegoria política que dá mais espaço à representação da doutrina que à figuração de homens singulares e reconhecíveis; mas na *Maestà* do Palácio Público de San Gemignano, feita em 1317 por Memmo di Filippuccio e seu filho Lippo Memmi, tendo como modelo a de Simone em Siena, surge um retrato de Nello di Mino de' Tolomei, "honorável alcaide e capitão da Comuna de San Gemignano", que é apresentado e recomendado à Virgem; do mesmo modo, na bacia superior da fonte da praça de Perugia (1278) comparecem os retratos do alcaide Matteo da Correggio e do capitão do povo Ermanno da Sassoferrato; e na Capela de Bargello, em Florença, o alcaide Fidemini da Varano fizera-se representar ajoelhado diante de Cristo.

Um caso singular e extremamente significativo é o da predela de um retábulo de fins do século XIV, representando a *Madonna col bambino in gloria tra il Battista e san Nicola da Bari* [Virgem com menino glorificados entre Batista e são Nicolau de Bari], que se acha hoje na Igreja de Santa Maria a Quarto, perto de Bagno a Ripoli, nos arredores de Florença. Na predela é representado o Cristo que ensina, tendo em torno de si, sentados em bancos como alunos — segundo o esquema ajustado nos túmulos dos doutores do capítulo bolonhês —, os priores das Artes, ou seja, os membros da *Signoria* [do governo] de Florença, com o gonfaloneiro de Justiça, Filippo Corsini, e, ao lado da cena principal, dois "marzocos" (chamava-se "marzoco" o leão, emblema heráldico de Florença), fazendo compreender bem o valor cívico da representação. Pintor desta singularíssima predela foi um certo Mestre Francesco, que em março-abril de 1391 achava-se justamente na condição de prior da Arte dos médicos e dos boticários (de que participavam os pintores) e era, portanto, membro da *Signoria*. Com alguma probabilidade este retábulo, que compreende o mais antigo grupo dos go-

vernantes republicanos de Florença,[20] deve ter sido pintado para o Palazzo Vecchio, sede do governo florentino.

Ainda em outra direção as instituições republicanas podem ter tido mais de uma relação com a história do retrato: é o caso da constituição de uma iconografia honorária local, como se fez por exemplo em Florença, depois que Filippo Villani, com seu escrito dedicado aos homens ilustres da cidade de Florença (*De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*), erigiu o panteão das glórias florentinas.[21] Aqueles que haviam ilustrado a república com a espada ou a pena tiveram celebração adequada, ainda que "difícil, tortuosa e incompleta", em grandes monumentos comemorativos na catedral (imagem eqüestre de Giovanni Acuto, pintada em afresco por Paolo Ucello em 1436, Niccolò da Tolentino retratado por Andrea del Castagno em 1455-6, Dante pintado por Domenico di Michelino em 1465 num retábulo que substituiu outro, mais antigo) ou reunidos em complexos ciclos pictóricos como o de Andrea del Castagno na vila de Legnaia.[22] É esse o único exemplo remanescente de um ciclo dedicado aos ilustres florentinos, mas foi precedido, como bem viu M. M. Donato,[23] por exemplos do século XIV tardio, hoje totalmente ou em grande parte desaparecidos, como o do átrio menor do Palazzo Vecchio ou da *Sala da Udienza* [sala de audiência] no Palazzo dell'Arte dos juízes e notários, na atual via del Proconsolo. A afirmação, durante o século XIV, da consciência de um renascimento florentino nas letras, que se manifestou no plano figurativo com a multiplicação dos retratos dos componentes singulares da tríade canônica (Dante, Petrarca, Boccaccio),[24] torna-se uma arma que, como bem se observou, a república não deixou de utilizar na longa contenda com os senhores de Milão.

VENEZA

Uma iconografia republicana complexa e estruturada desenvolveu-se em Veneza; surgida durante o século XIV, ela se desenrolou com maior amplitude, força e complexidade nos séculos XV e XVI, e explicitou-se particularmente na decoração do palácio ducal, muito bem estudada por Wolfgang Wolters.[25] O retrato aqui ocupou em muitos casos um lugar nada secundário.

Nas paredes da sala do *Maggior Consiglio* [Conselho supremo] no palácio ducal desenrola-se um ciclo do maior valor simbólico, dedicado ao conflito entre o papa Alexandre III, auxiliado pelos venezianos, e o imperador Federico Barbarossa, concluído com a vitória dos venezianos e com a concessão à cidade do título de "rainha do mar", assim como de uma série de presentes de alta importância simbólica, dados pelo pontífice ao doge.[26] As telas que hoje podemos ver são as que foram pintadas depois que, em 1577, um tremendo incêndio devastou a sala e toda esta parte do palácio,[27] mas a história deste ciclo é longa e complexa. Iniciado numa primeiríssima versão em afresco na segunda metade do século XIV, foi retomado e continuado entre 1409 e 1422 pelos mais célebres pintores daquele tempo (entre outros, por Gentile da Fabriano e por Pisanello)[28] e em seguida renovado, sobrepondo-se às pinturas murais quadros a óleo sobre tela, mais resistentes que os afrescos aos ataques da umidade e da salinidade (mas não aos incêndios, infelizmente). Isso ocorria nos anos 70 do século XV quando:

> Foram restaurados muitos quadros velhos, pois vivendo então os Vivarini, os Bellini e diversos outros pintores de nome, quis o Senado servir-se das obras dos citados e assim puseram-se eles ao trabalho, renovando quase todas as coisas.[29]

A versão definitiva do ciclo continuou a ocupar os pintores por cerca de um século, até o devastador incêndio de 1577, que o reduziu a cinzas. Ele contava então 22 histórias, pintadas por Gentile e por Giovanni Bellini, Alvise Vivarini, Vittore Carpaccio, Ticiano, Pordenone, Paolo Veronese, Jacopo Tintoretto, Orazio Vecellio.[30]

A sala que abrigava o ciclo era, por assim dizer, o próprio coração da república, era de fato o lugar onde se reunia o Conselho dos patrícios venezianos, responsáveis pelas nomeações para todos os cargos importantes e para os ofícios do Estado. Os retratos dos ilustres venezianos eram aqui muito numerosos. Francesco Sansovino recorda: "Todos os quadros eram diferentes retratos de senadores e homens ilustres, pintados de tempos em tempos por diversos excelentes mestres"[31] — e a identificação dos perso-

nagens representados avança por páginas e páginas. A mitificação das antigas histórias e o predomínio de representações de cortejos, triunfos, cerimônias, recepções, embaixadas forneceram um pretexto para aqui representar uma espécie de panteão das glórias venezianas, escritores, literatos, gramáticos, historiadores, cardeais, *condottieres*, generais, almirantes, cavaleiros, provedores de guerra, senadores, procuradores de são Marcos, doutores, advogados, jurisconsultos. A introdução dos retratos de personagens contemporâneos em representações de episódios pertencentes a um tempo diferente e, portanto, a intenção de atualizar uma antiga cena e atribuir-lhe um significado político, não é, porém, um fato exclusivamente veneziano: é notório que Vasari reconhecera casos análogos em muitos afrescos florentinos do século XV;[32] no caso do ciclo da sala do *Maggior Consiglio* do palácio ducal é certamente significativo que esta emissão de retratos se tenha verificado prematuramente, desde as primeiras versões dessas histórias por parte de Gentile e Pisanello.[33] De fato, escreve Sansovino:

> O quadro em que Othoni, liberado pela república, apresentava-se ao pai, tendo sido pintado primeiro por Pisanello com diversos retratos, dentre os quais estava o de Andrea Vendramin, que em seu tempo foi o mais belo jovem de Veneza, foi revestido por Luigi Vivarini.[34]

E o futuro doge Andrea Vendramin não era o único personagem representado ao vivo.

Esta presença *ab antiquo* de certo número conspícuo de retratos de ilustres venezianos tem como conseqüência que não apareça no ciclo inteiro um protagonista principal a dominar as cenas, nem o pontífice Alexandre III e tampouco o doge Sebastiano Ziani, que é apresentado como igual em importância ao papa e ao imperador. Como se observou:

> As várias pessoas identificáveis são assim apresentadas menos como indivíduos heróicos e mais como leais venezianos, que cumpriam seus deveres cívicos; e no espírito do ciclo o verdadeiro herói da história não era um indivíduo singular, mas Veneza mesmo.[35]

Os paralelos da iconografia republicana veneziana com a história do retrato são, de outro lado, bem visíveis na tipologia dos retratos do doge,[36] vale dizer, da "primeira pessoa" da república, "criado não por sucessão de hereditariedade, ou por violência, mas por força de leis que assim dispunham",[37] que, não por acaso, não detinha o papel principal na ação polifônica das histórias que decoravam a sala do *Maggior Consiglio*. De fato, era o doge, no panorama dos soberanos da Europa, um personagem bem singular[38] que — no dizer de Gaspare Contarini[39] — dava a Veneza as vantagens da monarquia, sem suas desvantagens. O contraste entre o pleno poder sugerido por seus atributos e a modéstia de suas limitadas possibilidades de intervenção pessoal constantemente deixava pasmos os visitantes estrangeiros. Chefe e príncipe no nome e na aparência exterior, mas na realidade estritamente controlado e vigiado em todas as suas ações e também nas imagens, o doge era, segundo Francesco Sansovino — que à "Grandeza e dignidade do Príncipe" dedica o décimo primeiro livro de sua *Venetia città nobilissima* [Veneza, cidade nobilíssima] —, "um Príncipe verdadeiramente absoluto, aos olhos de outrem, mas de fato ligado às leis, de modo que em nada é diferente dos demais magistrados".[40]

A iconografia dogal é de fato muito controlada, ao menos em todas as obras e ocasiões públicas, o que já é evidente nas precauções que se tomavam com as moedas:

> A república quer ser conhecida pelo nome de seu príncipe: mas não com a efígie ou com a imagem dele. Pois a efígie ordinariamente significando domínio absoluto, como se pode ver pelas moedas dos imperadores antigos e dos príncipes de fora, não ficava bem que neste nosso se observasse qualquer ato que fosse absoluto. E por isso, Niccolò Trono [Tron] tendo esculpido, para corrigir a corrupção introduzida por pessoas nocivas, que adulteraram o ouro e a prata, sua cabeça na moeda que de seu nome chamava-se Trono [trata-se da "lira Tron", cunhada entre 1471 e 1473; anteriormente haviam sido cunhadas moedas de menor importância como o "bagattino" e o "quattrino", com a imagem do doge Cristoforo Moro, 1462-71]: por lei do ano de 1485, proibiu-se que o doge pusesse seu retrato nas moedas.[41]

Na sala do *Maggior Consiglio* do palácio ducal achava-se uma famosa série de retratos dos doges, iniciada antes de 1366 (data em que se discutia a sorte a ser reservada ao retrato do doge Marin Faliero, que em 1355 fora decapitado por traição). Ordenada cronologicamente, provavelmente inspirada na antiga série papal romana,[42] estava disposta no alto, acima do ciclo que ilustrava a guerra vitoriosa de Veneza contra Barbarossa, na parte mais alta do muro imediatamente abaixo do teto plano, ocupando toda sua extensão e continuando a desenrolar-se na sala contígua do *Scrutinio* [sala de votação]. Desta série, que foi destruída no incêndio de 1577 e que em seguida foi novamente pintada, assim escreve Giustiniano Martinioni[43] em suas adições seiscentistas a *Venetia città nobilissima*:

> Em torno desta sala, como também na do *Scrutinio*, vêem-se as efígies, com seus breves e insígnias de estirpe, de todos os doges, que até o presente obtiveram na república a citada dignidade, situadas nos vãos da cornija, que circunda os tetos ou estrados de cada uma das salas, pintadas em grande parte por Jacopo Tintoretto e em seguida por diversos outros excelentes pintores.

Como já se depreende do texto de Sansovino, que cita uma segunda série em outra câmara ("Ali nas proximidades estava a sala do colégio dos 25, com diversos retratos de doges passados, da altura de uma braça e meia, em hábito antigo, já trabalhados por Lazzaro Sebastiani"),[44] a série da sala do *Maggior Consiglio* era a mais célebre, mas não a única. No interior do palácio existiam ao menos duas outras séries de retratos dogais, uma outra descrita por Marin Sanudo achava-se numa espécie de pequeno escritório, uma "câmara com todos os doges pintados com seus breves como o grande conselho que se chamava a câmara dos doges".[45]

Um tipo particular de efígie de doge era aquele que o retratava ao receber a investidura de São Marcos. Este é representado pelo leão do qual o doge recebe o estandarte e diante do qual aparecia humildemente ajoelhado. A imagem do doge de joelhos diante do leão de são Marcos, símbolo da república, deixava claro que em relação aos outros soberanos europeus o doge tinha no Estado de Veneza um lugar e um papel diferentes.

Outro caso em que a imagem do doge podia aparecer publicamente era o das grandes telas de devoção,[46] onde ele era mostrado, de novo ajoelhado, a adorar a Virgem ou o Cristo. Quase todos os quadros desse tipo existentes no palácio ducal são posteriores aos incêndios que o devastaram nos anos 70 do século XVI, permanecendo, entretanto, da época anterior aos sinistros algumas obras dentre as quais o célebre quadro votivo do doge Giovanni Mocenigo (1478-85), hoje na National Gallery de Londres, que representa o doge ajoelhado no ato de sustentar o estandarte de são Marcos, apresentado à Virgem por seu protetor, são João Batista, na presença de um são Cristóvão. Iniciada provavelmente por Gentile Bellini e retomada em seguida à partida deste para Constantinopla pelo irmão Giovanni, a tela constitui o protótipo de toda uma série de quadros votivos dos doges executados para o palácio ducal. Anterior aos incêndios é também o quadro de Vincenzo Catena (cerca de 1505), com o doge Leonardo Loredan apresentado à Virgem por são Marcos (Veneza, Museu Correr).

No interior do palácio são igualmente anteriores ao incêndio o quadro votivo — pintado por Ticiano — do doge Antonio Grimani (a chamada *Fede*), na sala das Quatro Portas e, admitindo-se que se trate realmente do quadro votivo do doge, a tela de Tintoretto, hoje no centro do teto do átrio quadrado, representando o doge Gerolamo Priuli ajoelhado diante da Justiça, de são Marcos e de Veneza.

Os inúmeros quadros votivos dogais posteriores ao incêndio de 1574[47] foram com freqüência destinados a substituir telas destruídas nas salas, imediatamente reconstruídas e novamente decoradas, do Colégio e do Senado. Para a sala do Colégio Jacopo Tintoretto e sua oficina pintaram, entre 1581 e 1584, quatro telas: o quadro votivo de Andrea Gritti, doge entre 1523 e 1538, inspirado por um quadro perdido, de 1531, de Ticiano; o de Francesco Donà (doge entre 1545 e 1553), representado enquanto assiste aos esponsais místicos de santa Catarina; os de Nicolò da Ponte (doge entre 1578 e 1585) com são Marcos e são Nicolau, e Alvise Mocenigo (doge entre 1570 e 1577), que adora o Redentor. Para a sala do Senado, restaurada no mesmo período, foram feitos naqueles mesmos anos na oficina de Tintoretto o duplo quadro votivo dos doges Pietro Lando (1539-45) e Marcantonio Trevisan (1553-4), como também o do doge Pietro Loredan (1567-70). Paolo Veronese pintou o

quadro votivo do doge Sebastiano Venier (1577-8), o vencedor de Lepanto, a fim de que fosse posto sobre o tribunal na sala do Colégio, enquanto Palma, o Jovem, trabalhou sobretudo para a sala do Senado, pintando os quadros votivos do doge Francesco Venier (1554-6), de Pasquale Cicogna (1585-95) e dos doges Lourenço (1556-9) e Gerolamo Priuli (1559-67).

A partir de certa data — na metade do século XIV, mas, como verdadeira e peculiar obrigação, no final do século seguinte — estava entre os deveres do doge, tão logo eleito, fazer executar às próprias expensas, além de um quadro para uma das salas do palácio ducal, também um mantel bordado — onde igualmente aparecia sua imagem — para o altar maior de San Marco. Outras pinturas com a imagem do doge, menos ligadas às normas e aos vínculos da iconografia oficial, eram ao contrário encomendadas para a residência familiar e não tinham destinação pública.

Os altos funcionários tendiam a retomar tipologias análogas para decorar as sedes de seus escritórios, dentro e fora do palácio, de quadros votivos com seus retratos.[48] Como o dos quadros votivos dogais, este costume nasceu em fins do século XV. Encomendaram assim obras desse gênero os membros de muitos escritórios públicos: os procuradores de são Marcos, que eram os mais poderosos funcionários venezianos, inferiores só ao doge, e tinham sua prestigiosa sede na Piazza San Marco; os advogados e os censores, que tinham seus aposentos no palácio ducal; os camerlengos, funcionários das finanças com muitas competências — para os quais se construíra uma esplêndida sede em Rialto —, que tiveram como pintores de confiança Bonifazio Pitati e depois Jacopo Tintoretto; os Dieci Savi, subintendentes dos tributos, que tinham também eles seu palácio em Rialto; os provedores de sal; os reitores das cidades do continente e tantos outros funcionários pertencentes a instituições de maior ou de menor relevo. As procuradorias, assim como o palácio dos camerlengos em Rialto, acolheram importantes ciclos e séries de retratos destinados a destacar a continuidade e a tradição histórica dos órgãos administrativos. Os retratos podiam ser individuais, duplos ou de grupo, esta última uma fórmula extremamente interessante na qual alguns magistrados, acompanhados por vezes de seus secretários, são apresentados à Virgem, assistem a episódios sacros ou participam deles verdadeiramente.

GÊNOVA E LUCCA

Enquanto em Veneza a longa duração e a sólida estruturação do governo republicano e de suas instituições eram confirmadas por uma complexa e duradoura iconografia civil de tipologias diversificadas, em Gênova, onde a situação, não tão institucionalizada nem regulamentada como a veneziana, mudava freqüentemente, não se elaborou uma iconografia dogal particular (em 1462-3 escreve o cronista Antonio di Faie: "Das próprias coisas de Zenoa seria preciso um livro muito grande, porque amiúde elas se alteram em novas e grandes coisas"; "Sobre as mudanças de Zenoa já não quero escrever, porque tantas me parecem e tão freqüentes que duvido achar papel que para tanto bastasse").[49] De resto, a imagem e a função do doge eram em Gênova muito diferentes das de Veneza e a ausência de uma iconografia republicana num domínio como o retrato, em que a pintura genovesa produziu algumas esplêndidas obras-primas, tem relação precisamente com a ausência de uma forma estatal estruturada. Não que faltem retratos de doge em hábito oficial de aparato — e se poderiam citar os de tantos personagens da família Brignole Sale que ocuparam o cargo —, mas trata-se de retratos individuais que dão brilho à família, em vez de sublinhar e celebrar uma instituição. Quais podiam ser as imagens de um doge genovês, mostra-o um retrato revelador, de Giovan Vincenzo Imperiali, pintado por Van Dyck em 1626 (Washington, National Gallery): "Um documento visual único, que inclui todos os *sfumatos* de astúcia, de prudência, de mal oculta vigilância proverbialmente atribuídos à mentalidade genovesa".[50] Não, como em Veneza, o primeiro cidadão de uma república, compenetrado e consciente de seus deveres, cuja iconografia é estrita e severamente controlada, não um retrato civil, mas um retrato mundano, o de um patrício arrogante e altivo, de um soberbo e elegantíssimo fidalgo.

De um período de doges perpétuos, ligados ora ao "clã" dos Fregoso, ora ao dos Adorno,[51] passou-se, em 1528, à instituição dos doges bianuais. O desenvolvimento oligárquico e a centralização da autoridade em Gênova não foram acompanhados da formação de uma administração pública independente.[52] O Estado genovês era uma espécie de Estado privado nas mãos das facções de uma oligarquia aristocrática em perpétuo conflito: "Nós, ge-

noveses, somos operosos por natureza e prontos a fazer o que quer que seja", escreve por volta de 1620 Andrea Spinola em suas *Ricordi* [Recordações]. A grande decoração civil se desenvolve não nas sedes públicas, mas antes nos palácios privados, glorificando não a forma de governo em seus representantes, mas as pompas das famílias singulares: os Doria, os Grimaldi, os Spinola, os Adorno, os Lercari. Entre o final do século XVI e os primeiros decênios do XVII, Lazzaro Tavarone é o inflamado cronista dessas gestas familiares, pinta as histórias de Andrea Doria em Camogli, dos Grimaldi no Palácio Grimaldi-Spinola em Pellicceria, de Antonio Adorno (1624) em seu Palácio, de Alessandro Farnese (1614) na vila Saluzzo, chamada o Paraíso, e, durante a gestão dogal de Luca Chiavari (1627-9), as glórias da descoberta da América em seu palácio patrício (Palácio Belimbau). Nesse meio-tempo, Giovan Antonio Carlone e Giovan Battista Ansaldo decoram a vila Spinola em Sampierdarena, por ocasião de um matrimônio Spinola-Lercari, com ciclos históricos ou imaginados (as façanhas de Megollo Lercari, que desafia o imperador do Oriente) e apoteoses familiares (os feitos e as batalhas do grande *condottieri* Ambrogio Spinola em Flandres).

Tampouco em Lucca, a mais duradoura das repúblicas toscanas, foi elaborada uma iconografia civil particular; conhecemos no máximo um emblemático afresco de Pietro Testa (hoje muito cheio de falhas, mas do qual se conserva um belo esboço em Oxford) com a Liberdade — com um feixe, entre duas panteras — para o Palácio Público; em Lucca não existe uma tipologia do retrato dos anciãos ou de outro retrato municipal, e tudo aquilo que podemos encontrar são alguns desenhos de viajantes (como o alemão Martini)[53] que representam os anciãos em trajes de cerimônia, ao se dirigirem a uma eleição.

OS PAÍSES BAIXOS

Na Holanda, a república que se estabelece nas províncias setentrionais dos Países Baixos, em seguida à revolta antiespanhola, assistirá durante o século XVII um extraordinário florescimento da arte do retrato, que foi extremamente diferenciada em seu íntimo, se não claramente conflitante.

Uma autêntica fronteira dividia a produção artística preferida nos meios do *stadholder* [governador] em Haia — onde prevalecia o gosto internacional de corte — e a que se manifestava em Amsterdã e nos outros centros urbanos do país. As obrigações do *stadholder*, um velho ofício que remonta à época dos duques de Borgonha, deveriam concernir principalmente à condução da guerra, mas em realidade, através da sucessão hereditária do cargo, os laços dinásticos, a constituição de um verdadeiro e próprio ambiente de corte, criou-se o embrião de um regime monárquico em freqüente conflito com os Estados Gerais do país e em particular com o Parlamento da Holanda, a província mais rica e avançada. Esse contraste era vivo e presente no domínio das escolhas políticas e contrapunha, com resultados dramáticos e por vezes trágicos, os círculos da burguesia comercial das cidades e as tendências centralizadoras e autoritárias dos príncipes da casa de Orange. Não houve na Holanda, como ocorria com o doge em Veneza, um atento e rigoroso controle nas escolhas da iconografia do príncipe e nas maneiras de representá-lo. Em realidade, com o ciclo da Oranjensaal em Huis ten Bosch — residência de Amalia van Solms, viúva do *stadholder* Frederik Hendrik, perto de Haia —, chegou-se ao ápice da glorificação dinástica, que só podia ser comparada com aquilo que ocorria nas cortes dos soberanos absolutos.[54]

Os contrastes religiosos que opunham os calvinistas da Igreja reformada aos moderados arminianos, os choques entre as tentativas de centralização autoritária e as reivindicações citadinas por autonomia eram parte de um conflito mais vasto entre as oligarquias mercantis das cidades representadas nos Estados Gerais, de um lado, e, de outro, a aliança entre os Orange, a Igreja reformada e o restante da aristocracia, um conflito em que a aposta em jogo era a hegemonia na República das Províncias Unidas. Desse conflito participou ainda a produção artística. Nesse sentido, não é casual que os primeiros retratos de grupo dos regentes de instituições de caridade de Amsterdã, nos quais Cornelis van der Voort inaugurou uma fórmula de composição destinada a durar séculos, tenham vindo à luz durante a crise dos anos 1617-8, que levou à execução do Gran Pensionario da Holanda Oldenbarneveldt, favorável aos arminianos. Assim escreve Sheila D. Muller:

> Neste contexto, o aparecimento dos primeiros três exemplos de um novo tipo de retrato de grupo holandês foi um oportuno posicionamento em favor dos direitos e dos privilégios das formas tradicionais de autogoverno contra as forças da centralização.[55]

Os retratos de grupo, que na pintura dos Países Baixos tinham uma célebre e antiga tradição,[56] encontram terreno favorável na república, multiplicam-se os retratos dos governadores de uma guilda, de membros de uma companhia de guardas civis, de arcabuzeiros ou de besteiros. Embora não freqüentes, aí estão retratos de grupo de burgomestres (nas grandes cidades havia mais de um ao mesmo tempo), como aquele — pintado por Thomas de Keyser — dos quatro burgomestres de Amsterdã informados da chegada de Maria de' Medici em 1638,[57] dos burgomestres de Haia, de Jan van Ravesteyn, ou dos burgomestres de Dordrecht, de Cornelis Bisschop. Entre os mais significativos, o dos dois burgomestres de Deventer (1667) — de Gerard Ter Borch —,[58] representados ao redor dos membros do Conselho de cidadãos numa severa e sugestiva composição, em que a repetição das indumentárias escuras, clareadas por brancos coletes, a simples gravidade das poses, a mesa em primeiro plano, na qual estão gravemente sentados os quatro secretários, a própria austeridade da sala provocam um extraordinário efeito.

Diante dessa contida severidade que exalta as virtudes cívicas, vale lembrar que a tela foi pintada num período em que, depois de uma grave crise política e da repentina morte por varíola do *stadholder* Willem II, em 1650, a Holanda conheceu um período de efervescência municipal e triunfo da burguesia mercantil e dos governantes republicanos.[59] Foi este o período em que se construiu e se decorou o município de Amsterdã, cuja arquitetura e estatuária pretendiam proclamar — a exemplo do palácio ducal de Veneza — "*the imperial ethos of a virtual city-state*" [o *ethos* imperial de uma virtual cidade-estado].[60] Havia poucos anos (1655) Jan Steen pintara o belíssimo quadro que é o *Retrato de um burguês de Delft com a filha*, que Simon Schama popularizou ao incluí-lo na capa de seu livro sobre a Holanda do século XVII, do qual a sutil leitura de Sheila D. Muller esclareceu muitas impli-

cações políticas. Também foi este o tempo em que se manifestou um crescente deslocamento dos valores da esfera pública para a privada:[61] e com freqüência é justamente na escolha de situações íntimas, familiares, que se manifestam na realidade as preferências e escolhas políticas.

Os papéis na sociedade holandesa daquela época não são fixos como eram em Veneza: o alto magistrado podia mudar de vida, abraçar uma nova carreira, buscar fortuna nos mares. É o que revela o extraordinário retrato de um curiosíssimo personagem, Gerrard Pietrsz Hulft (1621-56), protetor de Govaert Flink e do poeta Vondel, cuja carreira aventurosa é evocada por Flink numa tela de 1654, no Rijksmuseum. Aqui, os espessos volumes e os documentos na parte superior do quadro lembram a carreira de secretário comunal em Amsterdã (mas, como recorda Vondel, o palácio da cidade era pequeno demais para um homem de seu valor), enquanto os instrumentos náuticos na parte inferior evocam a segunda parte de sua vida, uma sucessão de aventuras marítimas que o levaram a morrer no Ceilão aos 35 anos. A transformação do rato de arquivo em homem de ação é simbolizada pela lagarta que se torna borboleta, representada no frontão. Este período heróico da burguesia republicana holandesa conhecerá um forte afrouxamento em 1672 quando, em seguida à invasão francesa, começarão as desastrosas guerras contra Luís XIV e a figura do *stadholder* terá uma nova autoridade.

INTERMEZZO HELVÉTICO

Um vestígio da solene ritualidade burguesa dos regimes republicanos, que tão sugestivamente se exprimia na tela de Ter Borch com os burgomestres de Deventer, reaparece num fascinante e raríssimo retrato de grupo helvético, atribuído a Johannes Dünz, que representa os membros da comissão da biblioteca de Berna, no cargo nos anos 1693-5 (Berna, Bürgerbibliothek). Reunidos em volta da mesa, com seus simples hábitos negros, cercados de prateleiras carregadas de livros em torno dos quais se apressam os bibliotecários — encimadas por uma série de severos retratos, postos imediatamente abaixo do teto, como aqueles dos doges na sala do *Maggior Consiglio* —, os membros da comissão da biblioteca, conselheiros de Estado,

membros do Gran Consiglio de Berna, professores, parecem surpreendidos em seu labor coletivo, um paradigma das virtudes republicanas. As mesmas que transparecem nas feições e indumentárias do burgomestre de Zurique, Johann Heinrich Waser, e de seus acompanhantes numa tapeçaria que apresenta a cerimônia ocorrida em Notre-Dame em 1663, na qual Luís XIV se encontrou com uma delegação helvética para confirmar o pacto entre França e Suíça. Estamos então diante de um contraste, entre a luxuosa e refinada elegância do monarca e de sua corte e o simples, rude e antiquado aspecto dos suíços. O artista de corte (Charles Le Brun, autor dos esboços para as tapeçarias da série da *Histoire du roi* [História do rei]) pretendeu opor — no plano da moda, dos trajes, do comportamento, dos próprios traços somáticos — o mundo da corte do Rei Sol e o dos confederados republicanos,[62] surpreendendo neste último os aspectos severos e esquivos que eram patentes em quadros como *Os burgomestres de Deventer*, de Ter Borch, ou *A comissão da biblioteca de Berna*, de Johannes Dünz.

A REVOLUÇÃO FRANCESA

A revolução na França foi marcada por um sucesso sem precedentes do retrato. O número deles cresce em percentual nos Salões, nos dez anos transcorridos entre 1789 e 1799 renovaram-se suas fórmulas.[63] Não se tratava apenas das escolhas de um público burguês que preferia o retrato, a paisagem, a cena de gênero às grandes máquinas históricas, mitológicas, religiosas. Tratava-se também dos novos papéis conferidos aos indivíduos. O apogeu do retrato é representado, neste período, pelo projeto do "Serment du Jeu de Paume" [Juramento do Jeu de Paume], de David, destinado à sala da Assembléia Nacional. Que a história contemporânea devia revestir-se da solene dignidade da história antiga, que os retratos deviam participar de uma grandiosa ação coral, celebrando o ato de desobediência de 20 de junho de 1789, com o qual os delegados do Terceiro Estado, expulsos por decreto real da sala de reuniões, reencontraram-se no modesto edifício do Jeu de Paume e juraram continuar os trabalhos e não se separar até que fossem estados livres. Um por um os protagonistas daquele fatal juramento

deviam ser caracterizados e eternizados. O quadro, como se observou, jamais será acabado, mas os vários planos e esboços preparatórios e as cabeças que emergem na imensa tela branca indicam o novo papel reservado ao retrato.[64] Mudados os tempos, e depois de profundas e inesperadas feridas, os oradores que, sob os golpes dos acontecimentos, alternam-se na tribuna da Convenção — implacavelmente dominada pelos grandes ícones revolucionários de David: os retratos dos mártires republicanos Le Pelletier e Marat,[65] que definitivamente substituíram o inacabado "Serment" e seu otimismo humanista — são conscientes de viver momentos históricos, de estarem postos diante de escolhas e decisões cruciais. Os pintores se apoderam de suas efígies, os incisores as multiplicam e difundem às centenas e milhares de exemplares. Nasce um novo tipo de retrato, do representante do povo, ciente da gravidade de seus deveres e de seus atos, severo, concentrado, atento. Os dois retratos que o genebrino Saint-Ours pintará em 1797 de seu compatriota Jacop Dupan-Sarasin são esclarecedores neste sentido.[66] Em um deles, o modelo é apresentado como o personagem do Antigo Regime que efetivamente fora, numa cornija luxuosa de arcos enfeitados e pintados, com peruca e uma capa de peliça suntuosamente ornada; no outro, como austero funcionário público em trajes simples, sem peruca, o olhar atento, tendo às costas um denso arvoredo e uma coluna clássica com uma águia em relevo. A república mudara o rosto do homem.

3. De q

Certa vez, r
minutos um balanço e
que fiquei muito emba
possíveis, esboçar uma
sua parcialidade. Hoje,
arte na universidade, p
em primeiro lugar dos
fazem, a partir de que e

Isso quer dizer, a
riadores da arte que e
ocupam-se da tutela d
são peritos cuja comp
chands, escrevem nos
Entre eles pode haver
entre outras coisas, às
logam, os que acompa
materiais para uma m
editora, os que fazem
aquele que trabalha n

3. De que estamos falando quando falamos de história da arte?

Certa vez, numa ocasião oficial, fui obrigado a fazer em poucos minutos um balanço e uma ilustração da história da arte. Lembro-me de que fiquei muito embaraçado: precisava escolher um dos vários caminhos possíveis, esboçar uma introdução necessariamente parcial, consciente de sua parcialidade. Hoje, diante de ouvintes que talvez estudem história da arte na universidade, podemos tentar outra via, mais problemática, e falar em primeiro lugar dos historiadores da arte, daquilo que fazem e como o fazem, a partir de que elementos e pontos de vista é feita a história da arte.

Isso quer dizer, antes de mais nada, distinguir: existem vários historiadores da arte que exercem funções diferentes, trabalham nos museus, ocupam-se da tutela dos bens artísticos num território particular, ensinam, são peritos cuja competência é procurada pelos colecionadores, pelos *marchands*, escrevem nos jornais, organizam exposições e assim por diante. Entre eles pode haver diferenças, vários modos de trabalhar, que se devem, entre outras coisas, às tarefas que cada qual escolhe: existem os que catalogam, os que acompanham um restauro, os que ensinam, os que recolhem materiais para uma monografia sobre um artista, os que trabalham numa editora, os que fazem crítica para jornal, e por aí vai. Pode acontecer que aquele que trabalha num museu ou numa área de administração e tem um

contato quotidiano, até mesmo físico, com as obras de arte, ironize a estreiteza do universitário, estudioso de gabinete, e que este por sua vez acuse o primeiro de empirismo ou de carecer de uma problemática de conjunto, mas trata-se de coisa de pouca monta, e não de diferentes concepções da disciplina. Entretanto, justamente alguns historiadores da arte que desenvolvem tarefas na área de administração e são confrontados com a salvaguarda e o estudo do patrimônio de uma determinada zona elucidaram os limites e as contradições do conceito, dificilmente definível e raramente operatório, de "obra de arte": é assim que as atenções aos poucos se voltaram para uma definição menos hierárquica, mais amplamente compreensiva como a de "bem cultural", desde então geralmente utilizada.[1]

No conjunto, porém, vista por quem é de fora — e pode-se perguntar até que ponto um historiador da arte arrisca a afastar-se de seu campo de ação para julgá-lo —, a história da arte aparece como uma disciplina que se autolegitima (o que, de resto, acontece com todas as disciplinas) e exalta tudo aquilo que pertence ao seu próprio campo. Isso se verifica, por exemplo, através da multiplicação, nos escritos dos historiadores da arte, de um grande número de adjetivos de cunho geralmente positivo, e através da freqüente repetição de certos *topoi*, de certas fórmulas utilizadas na caracterização dos artistas. A exaltação dos próprios objetos, a promoção do artista a personagem mítico e diferente, a afirmação da unicidade da obra, indiscutível na maior parte dos casos, mas enfaticamente repetida, tudo isso não deixa de ter conseqüências práticas, dada a existência de um mercado de arte vasto e internacional, do qual um dos pilares é justamente a raridade ou precisamente a unicidade dos produtos. Nesse sentido, o historiador da arte vê-se atuando numa situação diferente daquela em que opera o historiador da literatura ou da música, e as conseqüências de sua ideologia e de sua prática quotidiana podem ser diferentes. Quando assim topamos com vários produtos passíveis de promoção, encontramo-nos com freqüência diante de uma autêntica inundação de expressões laudatórias e estimativas: todos se lembram de ter lido, por exemplo, a propósito do furto de uma obra de arte, que a obra desaparecida era de "incalculável valor", ou ter topado com a edificante fábula do artista que,

sempre em luta com as dificuldades e a incompreensão, acaba por impor-se, se não no juízo dos contemporâneos, ao menos no das futuras gerações, cumprindo, na pior das hipóteses, a tarefa de representar a história. Tudo isso se associa a uma generalizada admiração pelas obras de arte, que se manifesta no modo como os meios de comunicação falam delas, no lugar que lhes reservam. Hoje o convite futurista para incendiar os museus teria felizmente pouca repercussão, e livros, fascículos, periódicos, revistas, jornais, programas de TV nos bombardeiam com imagens coloridas e avalanches de adjetivos. A desconhecida Capela della Brianza, com encantadores afrescos do século XIV, ou a igreja rupestre da Calábria, com afrescos de místicos e severos monges basilianos, são recomendadas como itinerários dominicais.

Esses fatos podem ser positivos para o crescimento do interesse por uma conservação mais efetiva das obras (de todo modo, isso é verdadeiro só em parte, porque o aumento da fruição converte-se em alguns perigos, que vão dos furtos aos riscos de deterioração, devidos, por exemplo, à umidade causada pelo hálito dos visitantes), mas levam também à promoção de uma história da arte em chave de fábula, povoada de heróis, de fadas (poucas, devido ao número relativamente exíguo de mulheres artistas), de magos (muitos: Leonardo, o "grande mago nacional", como dizia ironicamente Roberto Longhi; Ticiano, o "mago da cor" etc.), de esplendores e de tesouros.

Para ver a coisa mais claramente, é o caso de fazer duas perguntas: sobre o que queremos fazer história quando fazemos história da arte e de que ponto de vista fazemos esta história, vale dizer, onde nos situamos no momento em que a fazemos, já que a percepção de uma paisagem muda conforme a olhamos de baixo, do alto ou de meia altura. Devemos perceber que para fazer história e, portanto, história da arte, devemos situar nós mesmos e o objeto da investigação. Comecemos pela primeira pergunta: sobre o que queremos fazer história quando fazemos história da arte?

Procuremos pôr na mesa os materiais e os enfoques possíveis.

Podemos imaginar uma história da arte que seja fundada numa história dos artistas. É a via mais tradicional e também a mais geralmente praticada, que de todo modo nos reporta diretamente às *Vite* de Vasari, mas

que ainda possui vasta utilização quando se pensa nas monografias, nas mostras e nos catálogos. Se a enxergamos em todas as suas facetas e utilizamos suas potencialidades, é ainda uma via que pode ser fértil em resultados e tem, entre outras, a vantagem de poder ser submetida a controles. É preciso que nos demoremos um momento sobre este último ponto.

Em todas as nossas operações como historiadores da arte, é necessário identificar e pôr em prática os instrumentos de controle que nos permitem avaliar e verificar nossas hipóteses. Foi um grande historiador da arte, Erwin Panofsky,[2] que invocou a necessidade do controle para testar a validade das hipóteses e interpretações numa disciplina que ele próprio contribuíra para criar, a iconologia. Esta foi imaginada como um ramo da história da arte que devia nos levar a ler as imagens em seus aspectos os mais diferentes, e até mesmo revelar, pelos caminhos por elas percorridos, as tendências profundas e as preferências de uma época. Panofsky supõe uma leitura da obra de arte em três níveis, e em cada um desses níveis prevê modos de controle para as hipóteses levantadas, a fim de não deixar um campo livre para suposições infundadas e sem nenhuma relação com a realidade histórica: de outro modo, afirma ele, a iconologia seria mais parecida com a astrologia do que com a astronomia.

O historiador da arte que não quer se arriscar a confundir os próprios desejos com a realidade deverá, portanto, submeter as próprias hipóteses a controles que permitem avaliar sua legitimidade. Não é particularmente reconfortante para o bom nome de nossa disciplina que as mais insistentes demandas de controle tenham partido geralmente de historiadores da arte que não são membros da corporação, de *outsiders*, quer arqueólogos, quer historiadores.

Fazendo história dos artistas, o historiador da arte se defronta com uma série de documentos de vários tipos e que, ao menos em parte, podem permitir-lhe verificar a aceitabilidade das próprias propostas. Pode-se, porém, topar de frente com um grande problema, que a "biografia artística" por ele proposta contraste de certo modo com a "biografia anagráfica", o que ocorre quando, por exemplo, determinada hipótese sobre o desenvolvimento das maneiras de um artista não coincide com as datas externas rela-

tivas a uma obra, até mesmo uma obra-chave. Fatos desse gênero acontecem por causa da situação particular das artes figurativas, cujos produtos se acumulam, em grande parte, sem indicação de data ou paternidade. É um problema que também se apresenta na história da literatura ou da música, mas que é muito mais evidente no caso da história da arte. São pouquíssimas, por exemplo, as pinturas antigas assinadas e datadas. Se podemos achar informações sobre algumas delas (que deverão ser controladas atentamente) em fontes contemporâneas, a atribuição e a datação da maioria é tarefa dos historiadores da arte que para este fim utilizam a leitura formal: será este o instrumento principal para a reconstrução da "biografia artística", vale dizer, de um hipotético vestígio do desenvolvimento do estilo de um artista baseado na aproximação de uma série de obras a ele atribuídas, dispostas segundo uma cronologia interna.

Entra em jogo neste ponto o problema da leitura formal ou estilística. Todos sabem o que significa uma leitura de documento: decifrar a data ou a assinatura de uma obra, referir a esta um depoimento preciso, um contrato, um pagamento, a notícia de uma fonte contemporânea, a citação de uma visita pastoral e assim por diante. Esses dados poderão indicar com boa aproximação a data da obra e seu autor, poderão constituir no mínimo um termo *post quem* ou *ante quem*, naturalmente se a assinatura é autêntica, se a data se refere realmente à fatura da obra e não a um acontecimento precedente (como o célebre 1221 no retábulo de Guido da Siena, que já esteve em San Domenico, em Siena, e hoje está no Palácio Público da mesma cidade, que se refere não à pintura do retábulo, mas ao estabelecimento dos dominicanos em Siena).

Mas como se desenvolve a leitura estilístico-formal? Trata-se de uma leitura e de uma interpretação dos elementos presentes no texto considerado, que irá de grandes generalidades (na pintura, por exemplo, a técnica utilizada, o tipo de representação do espaço, o modo da composição, a gama cromática e o uso da cor, as fórmulas empregadas na caracterização dos personagens, os panejamentos etc.) a detalhes sempre mais minuciosos (o modo de representar uma cabeleira, uma folha) ou até mesmo — como teorizou Giovanni Morelli no século XIX — aos detalhes particulares que

o artista executa mais ou menos automaticamente e que se tornam estereótipos reveladores (sempre os mesmos caracteres cifrados para representar uma orelha, uma unha). Se tivermos conhecimento suficiente, a ponto de poder fazer muitos paralelos, lograremos situar e datar aproximadamente um quadro, uma escultura ou uma arquitetura (mas, neste caso, escolhendo outras datas de leitura: a planta e a construção de um edifício, seus elementos constitutivos e decorativos, o tipo de alvenaria etc.), atribuindo a estas realizações um nome preciso e, no interior do *corpus* das obras referido a este ou àquele artista, uma certa determinação, na produção da juventude, da maturidade e assim por diante, determinação que dependerá da hipótese que tivermos feito sobre o desenvolvimento de suas maneiras. Pode intervir neste ponto, como já dissemos, um contraste entre "biografia artística" e "biografia anagráfica", um problema muitas vezes levantado, mas que, tudo somado, é um falso dilema. Diante de uma discrepância entre dados anagráficos de calendário e dados estilísticos — contradição devida à presença de um documento, de uma inscrição ou de outros elementos tocantes a uma obra, que razões internas baseadas sobre uma leitura das formas induziria a datar num momento diverso em relação à indicação dos dados documentais ou a atribuir a outro artista —, é bom que soe uma campainha de alarme e que se proceda a uma série de controles cruzados. Não é dito que uma das duas evidências — quer a documental, quer a estilística — deve ser necessariamente prioritária. Os historiadores da arte pensarão sem dúvida que a evidência estilística é a única determinante e, de modo diferente, por sua vez, verão as coisas os arquivistas, por exemplo. Em realidade, uma discrepância pode revelar um erro na construção da biografia artística ou, ao contrário, a má interpretação de um documento, de uma data, de uma assinatura e, portanto, um erro na reconstrução da biografia anagráfica. Cada uma das duas séries poderá assim ser utilizada como instrumento de controle pela outra. Em contrapartida, a história da arte entendida como história dos artistas permitirá reconhecer a inserção social do artista, suas relações com os clientes e as corporações de ofício, a imagem que os contemporâneos tinham dele e de sua atividade, assim como aquela que possuía o próprio artista. Que extraordinárias informações podemos

tirar da inscrição comemorativa de Buscheto, o arquiteto da Catedral de Pisa, posta na fachada do edifício que ele construiu: nela, Buscheto é comparado a Ulisses pela inteligência e a Dédalo pela capacidade artística; a mesma coisa vale para as inscrições que louvam, na abside e na fachada da Catedral de Módena, o arquiteto Lanfranco, "*ingenio clarus doctus et aptus*" [famoso, douto e adequado por seu engenho], e o escultor Wiligelmo, celebrado pela extraordinária qualidade de suas obras. Através desses textos, temos depoimentos irrefutáveis sobre a consideração particular de que gozavam na Itália alguns arquitetos e escultores, ou ao menos naquela parte da Itália compreendida nos domínios de Matilde di Canossa, já no início do século XII. Podemos também remontar mais longe, àquele *Ursus Magister* que assina uma lastra de altar para a Abadia de Ferentillo no século VIII, ou até à única e excepcional representação que no altar de ouro de Sant'Ambrogio, em Milão, mostra o autor desta jóia, o *magister* [mestre] *Phaber Vuolvinius*, que se representa no ato de ser coroado por Sant'Ambrogio: incomparável monumento da consciência de si mesmo e do próprio papel que veio a ter o artista medieval. Daqui podemos concluir que certa imagem do artista e de sua conduta, além de uma precisa consciência da importância da produção artística, desenvolve-se na Itália em tempos bem precoces, problematizando a concepção do artista como uma pessoa que, dedicada a uma atividade mecânica, acha-se numa posição social subalterna e contrariando a doutrina, tão freqüentemente repetida durante a Idade Média pelas autoridades eclesiásticas, segundo as quais as obras de arte teriam como única tarefa ilustrar para os iletrados as verdades da fé, preparando assim aquela situação particular em que o artista se verá a trabalhar no século XIV, na Toscana, quando se tornará definitivamente um personagem literário.

A história dos artistas arrisca-se, portanto, à abstração quando não é integrada ao atento exame das obras. Podemos, assim, imaginar uma história da arte que se baseie na história das obras, mas quem empreender a investigação deste ponto de vista deverá antes de mais nada interrogar-se sobre as fronteiras do *corpus*. Sobre que base estabelecer, de fato, que um objeto pertence àquilo que podemos chamar o *corpus* da obra de arte? Já nos referimos ao problema posto aos partidários do anteparo e do alargamento

não hierarquizante permitido pela introdução do conceito de "bem cultural". Nem todas as formas criadas pelo homem interessam de fato ao historiador da arte atualmente,[3] mas não podemos nos livrar do problema estabelecendo que sejam definidas como obras de arte aquelas que eram assim julgadas no momento de sua criação, ou aquelas que hoje são consideradas como tais. Temos uma quantidade de exemplos de obras surgidas com certa função e que mudaram de estatuto com o tempo. Quando em 1968 o Museu de Arte Moderna de Nova York expôs, por ocasião da mostra "*The machine as seen at the end of the Mechanical Age*" [A máquina vista no final da era mecânica], uma Bugatti 1931 e uma Lotus Turbocar, estes objetos, devido à sua sacralização pelo museu, foram promovidos à condição de obras de arte.[4] Podemos enumerar vários outros exemplos de mudança de status, evocar por exemplo a rumorosa chegada do *industrial design* [desenho industrial] ou da arqueologia industrial ao campo da história da arte, para não falar dos ex-votos populares, mas também buscar exemplos na tendência oposta. Mais que a objetos desqualificados da condição de obra de arte podemos interessar-nos por alterações nas hierarquias.

Somos tradicionalmente habituados a levar em conta certa escala de importância e deixar em primeiro plano as obras que pertencem ao campo das chamadas artes maiores: pintura, escultura e arquitetura. Ainda que esta hierarquia de origens longínquas seja amplamente discutida e além do mais criticada, também acabamos por segui-la de modo mais ou menos consciente. Por muitos séculos, ao contrário, as coisas não foram absolutamente entendidas desse modo. Num belo artigo, Meyer Schapiro[5] mostrou que extraordinário interesse, que vibrantes emoções estéticas a visão de tecidos preciosos — graças a suas cores cambiantes, à maneira como eram confeccionados, a suas representações — podia suscitar em quem tinha meios de admirá-los durante um traslado de relíquias. Mais que as pinturas murais, mais que as próprias esculturas, estas manufaturas suscitavam profundas sensações, admiração sem limites num cronista como Reginaldo di Durham, como testemunha sua narração do traslado do corpo de são Cuthbert. O espectador de hoje é em geral mais fascinado pelos produtos de outras técnicas e num moderno museu de arte medieval

não serão as fazendas (salvo certos casos espetaculares, como a capa de Henrique II no tesouro de Bamberg) a despertar o maior interesse e a maior admiração.

Há, portanto, obras que desfrutaram durante certo tempo uma extraordinária fama, não tanto da parte dos contemporâneos, mas de um público já muito distante do momento de sua criação. Jacques Thuilier lembrava a este propósito o caso da *Testina in cera* [Cabecinha em cera] de Lille, outrora considerada, quando atribuída a Rafael, a jóia do museu daquela cidade, de todo modo uma pequena *Gioconda*, e hoje desqualificada e esquecida numa anônima vitrine.

Assim, se de um lado, em nossa época, somos propensos a incluir entre as obras de arte coisas e objetos que nasceram com outra intencionalidade, mas que mudam de estatuto uma vez expostos — para nós, hoje, legitimamente — numa moldura como a do museu, que certifica como obras de arte tudo aquilo que se acha em seu interior (e as provocações de Marcel Duchamp e de seus *ready made* — objetos de uso comum já confeccionados se apresentam como obras de arte, como o célebre *Urinol* ou a *Roda de bicicleta* — poderão fazer-nos refletir neste sentido), por outro lado, devemos constatar que já não conseguimos ver as obras de arte do passado com os olhos que foram vistas pelos contemporâneos e que, portanto, corremos o risco de empobrecer o valor estético de coisas que haviam provocado um tempo atrás o maior clamor. A fina flor dos vitrais medievais, por exemplo, no máximo é hoje exposta nos museus de arte aplicada, mais que nos grandes museus de arte, e isso porque a produção de obras similares implica colaborações, trânsitos, traduções de uma técnica para outra, do projeto desenhado à realização em vidro, que complicam as coisas para quem — como freqüentemente os historiadores da arte — tende a exaltar a autografia do artista. Para o monge Theophilus, ao contrário, que escrevia provavelmente em princípios do século XII, os vitrais estavam entre as mais altas expressões artísticas contemporâneas.

Fazer história das obras significa, portanto, suscitar também estes problemas. E comporta outros. As obras de arte têm de fato — ou melhor, podem ter, quando se verificam certas condições — vida muito mais longa

que seus autores. Sua conservação, sua própria sobrevivência é, portanto, estritamente ligada à história de sua recepção, à história da apreciação que no tempo receberam. É assim que se efetuou a seleção, é assim que certas obras foram conservadas e outras se perderam. Se prosseguirmos neste caminho, nos daremos conta de que fazer história da arte não significa apenas fazer história da produção das obras, mas também da recepção que se reservou a elas, eventualmente também de sua destruição e dos motivos que a ocasionaram. Uma pista ideal para seguir esta história poderá ser investigar a história de como e em que condições uma obra chegou até nós, mas será preciso levar em conta o número máximo de elementos externos e internos, eventuais mudanças de sede que podem revelar um reduzido interesse pelos confrontos daquela obra particular, assim como as influências que a obra exerceu no curso do tempo sobre outros artistas (não necessariamente contemporâneos dela), das restaurações súbitas, como de eventuais violações, da consolidação ou do enfraquecimento dos estudos e assim por diante.

Fazer história das obras também significa pesquisar os contextos, pesquisar as situações em que foram criadas e em que sucessivamente se acharam. Raramente nos defrontamos hoje com obras deslocáveis que permaneceram em seu lugar primitivo. Grande parte delas foi arrebatada à própria sede e transportada para junto de outras num museu, este moderno lugar do estranhamento onde se realiza uma radical modificação das condições originárias de percepção das obras. O fenômeno, embora antigo — podemos remontar ao menos às coleções seiscentistas —, tem uma súbita e radical aceleração a partir da época da Revolução Francesa e do Império napoleônico. Muitas obras pertencentes a edifícios religiosos secularizados foram então transportadas para museus de instituição recente; muitas, entre as mais esplêndidas, foram levadas a Paris por Napoleão, que queria reunir em "seu" museu tudo o que a Europa — da antiga Grécia em diante — produzira de mais belo, de mais influente. Não faltaram naquele tempo os opositores, o primeiro de todos Quatremère de Quincy, que se declarou contrário aos deslocamentos e reclamou contra as estátuas "desdeificadas", que no arranjo do museu haviam perdido função, atributos, contexto. Fazer história das obras também significa, portanto, fazer história de suas vicissi-

tudes, das súbitas mudanças de suas funções, de seus contextos. Num museu já não nos ajoelhamos diante de uma imagem sagrada, não se tem respeito ou temor diante de um cetro, no museu as obras que mudaram de função perdem parte de seu valor, conservam apenas seu valor estético. E devemos considerar, por exemplo, que se a capela de uma igreja, a sala ou a galeria de um palácio constituem o contexto original de uma obra, vale dizer, os lugares para os quais foram pensadas e realizadas levando em conta toda uma série de fatores, o museu para onde a obra é transportada, extraída e arrebatada de seu lugar de origem acaba por constituir para a obra um novo contexto.

Fazer história das obras significará assim compreender também a impossibilidade do isolamento. Uma obra nunca está sozinha, nasce relacionada a algo, vive e pode se transformar nos olhos dos assistentes, em relação a alguma outra coisa. Justamente porque uma obra não pode ser lida e compreendida no isolamento (e isto deveria nos estimular a levar em conta não só o contexto em que foi produzida, mas também aquele em que sucessivamente se achou), a história da arte é freqüentemente encarada como história dos estilos, o que significa, no limite, fazer — como profetizou Heinrich Wölfflin — uma "história da arte sem nomes" e, portanto, sem biografias de artistas, em que as obras são lidas e estudadas para se extrair certas características, certas fórmulas, certos modos de composição, certas preferências que se mantêm comuns ao modo de sentir e ver, e principalmente de representar, de uma época. É justamente esse conjunto de traços, de elementos comuns, de fórmulas representativas que nos habituamos a chamar de estilo. Foi um célebre arqueólogo, Johann Joachim Winckelmann — que encarando na segunda metade do século XVIII o conjunto de monumentos da arte clássica e não tendo a possibilidade de utilizar a grade biográfica tão cara a Vasari precisamente pela impossibilidade de atribuir os materiais conservados aos raros nomes de artistas referidos pelas fontes clássicas e aos quais não se podia com certeza atribuir nenhuma obra —, quem criou o primeiro exemplo de história da arte fundada na história das formas representativas, isto é, dos estilos. Seu exemplo, de um discurso admiravelmente conduzido sobre a base do atento exame dos caracteres dos

monumentos singulares, das obras singulares, teve enorme repercussão, tanto que se pôde dizer que com ele nasceu a moderna história da arte.

Hoje uma história da arte entendida como história dos estilos tratará seu argumento dividindo os produtos artísticos em grandes continentes e a cada qual será dado o nome de um estilo: falar-se-á assim de arte românica, gótica, renascentista, maneirista, barroca, rococó e assim por diante. Mas esses continentes e essas grandes categorias foram criados precisamente pelos historiadores da arte. O risco que se corre é, portanto, que participe do jogo justamente aquele que fez as regras e que fiquemos assim sem instrumentos de controle. De fato, foram os historiadores da arte que inventaram os estilos, que selecionaram e estabeleceram os critérios de periodização. Em compensação, esses critérios são procurados em geral no interior de uma técnica particular e não é absolutamente dito que sejam aplicáveis aos produtos de outras técnicas. Por exemplo, a forma aguda do arco e mais em geral o modo de construir que tende a estabelecer um sistema de pontos de força concentrando os pesos sobre determinados elementos (espigões, semipilastras compósitas, arcos-botantes, contrafortes), em vez de reparti-los sobre o conjunto das paredes, assumem valor exemplar para estabelecer se um edifício faz parte da arquitetura gótica. Mas as esculturas que decoram os portais de um edifício gótico de fins do século XII ou os vitrais que fecham suas janelas, serão também eles góticos? E quais os critérios para decidi-lo? Um dos perigos de uma história da arte entendida como história dos estilos é justamente o de querer supor para certa época um modo comum de sentir que *ipso facto* viria a traduzir-se num modo comum de realizar obras de arquitetura, de escultura, de pintura. Isso não leva em conta a velocidade variável de mudança ou de inovação que as várias técnicas podem manifestar, do peso diverso das tradições e assim por diante. Um historiador da arte francês, que foi também um grande escritor, Henri Focillon, evocou estes problemas de modo muito feliz e estimulante:

> A história da arte nos mostra, justapostas no mesmo momento, sobrevivências e antecipações, formas lentas, retardatárias, contemporâneas de for-

mas ousadas e rápidas [...]. O tempo pode estar para ondas curtas ou ondas longas e a cronologia serve não para provar a constância e a isocronia dos movimentos, mas para medir as diferenças de duração da onda.

E ainda:

> Um período do tempo histórico, embora curto, comporta grande número de planos ou, se quiserem, de estratificações. A história não é o devir que Hegel tanto prezava. Não é igual a um rio que levaria na mesma velocidade e na mesma direção os acontecimentos e os fragmentos de acontecimentos [...]. Devemos antes pensar numa superposição de estratos geológicos, diferentemente inclinados, freqüentemente interrompidos por bruscas rupturas, e que no mesmo lugar, no mesmo momento, nos permitem perceber diversas idades da terra, de tal modo que cada fração do tempo transcorrido é simultaneamente passado, presente e futuro.[6]

Talvez se possa ver nestas afirmações uma pitada de eloqüente retórica, mas elas definem bem uma situação em que a evolução das técnicas não é paralela e menos ainda sincrônica, em que caminhos diferentes se entrecruzam e se distanciam sem cessar.

Num certo ponto também pode acontecer que nos achemos em meio a discussões e polêmicas para decidir se determinada obra, determinado monumento é, por exemplo, românico ou otoniano; e isto não tanto por um problema de data, como aconteceria se decidíssemos que tudo aquilo que se produziu numa certa zona da Europa — digamos, entre Milão e o mar do Norte entre 950 e 1020 — deve chamar-se otoniano; trata-se antes de um problema de definição: o que definimos como otoniano e o que como românico? Estas etiquetas, embora geralmente aceitas, são terrivelmente sugestivas, e conviria ter sempre presente seu caráter convencional e utilitário, surgido num momento histórico preciso. Ora, se em vez de nos limitarmos a usar instrumentos cômodos, úteis para fazer uma classificação e surgidos num certo período, acabamos por conferir-lhes uma importância autônoma e imaginá-los como categorias universais, nos acharemos diante

daquelas construções fantasmagóricas em que se propõe a existência de um "homem gótico", um pouco como sucedia a Wilhelm Worringer, ou de um "homem maneirista", de cujo *forma mentis* [modo de pensar], de certa forma estruturado, descenderiam as várias produções artísticas.

Corremos assim o risco de falar de estilos quase como se existissem de modo autônomo e como se os artistas fossem conscientes de participar desses estilos. Em suma, utilizando de modo despropositado o modelo dos movimentos modernos, do futurismo ao simbolismo e assim por diante, movimentos nos quais uma comum declaração de intenção criava nos participantes o senso de uma solidariedade e de um vínculo, pode-se chegar, sem perceber, a atribuir aos artistas a consciência de ser "góticos", "barrocos" ou "antigos tardios". É um pouco o processo esclarecido num número de *Asterix* em que dois guerreiros gauleses entram numa cidade romanizada, maravilham-se com as colunas, os frontões, os arcos, os capitéis, até que um pergunta ao outro: *"Mais tout ça c'est pour quoi faire?"* [Mas para que tudo isso?], e ouve a seguinte resposta: *"C'est pour faire gallo-romain"* [Para fazer galo-romano]. Devemos estar atentos para que uma história dos estilos não se torne uma história de fantasmas ou sombras que nós próprios projetamos na tela da história.

Não que com isso se queira pôr em dúvida a oportunidade das classificações ou sua legitimidade. Podemos antes dizer que os contemporâneos tinham a clara impressão de que a arquitetura gótica era algo diferente daquela que a precedera. Um documento alemão do século XIII utiliza o termo *opus francigenum* [obra de origem francesa] para indicar uma igreja construída segundo os ditames da nova arquitetura proveniente da França. Mas trata-se da consciência do fato de que ao erigir aquela igreja tinham sido adotadas certas fórmulas particulares de construção que pediam uma definição *ad hoc*. Não se trata de categorias, enquanto a história dos estilos arrisca desembocar numa tipologia de categorias.

E, entretanto, de Winckelmann em diante ela se tornou o principal instrumento de classificação e organização.

Neste ponto, podem-se abrir outros dossiês, das formas e das técnicas artísticas. Existem técnicas artísticas, existem materiais e um certo modo de

tratá-los, instrumentos que impõem certo tipo de utilização. Este é um campo amplamente explorado durante o século XIX, que conferiu a tais elementos um papel determinante, assentando, porém, os estudos de modo que isolava excessivamente os produtos das diversas técnicas. Ourivesaria, escultura, esmalte, vitrais, pintura, tapeçarias haviam seguido suas histórias particulares, arriscando não se integrarem a um panorama mais vasto. As características específicas indubitáveis das técnicas particulares, indispensáveis de se levar em conta para compreender quais podiam ser as soluções possíveis em certo momento histórico, não excluem uma capacidade de projetar e também de executar por parte do artista, que pode expandir-se em terrenos muito diversos. Pode, por exemplo, acontecer, e é o que mais acontece, que um arquiteto projete a decoração e os ornamentos do edifício cuja construção está dirigindo. Os esboços do célebre livro de Villard de Honnecourt o mostram exemplarmente: nas folhas desenhadas a fim de servir como modelos para o ateliê encontramos desenhos e esquemas de esculturas, cadeirais para coro ao lado de plantas de edifícios, saliências e detalhes arquitetônicos. Arnolfo di Cambio, que conhecemos bem como escultor, Giotto, celebrado como o pintor máximo de seu tempo, serão mestres-de-obra da Opera di Santa Maria del Fiore, e Giotto será chamado a administrar todos os grandes trabalhos de construção promovidos pela comuna de Florença. A passagem de uma técnica para outra é habitual. Lourenço Ghiberti realiza as portas de bronze do batistério florentino, mas também vitrais e esculturas em mármore. Filippo Brunelleschi, também ele ourives, estará entre os maiores arquitetos de todos os tempos.

Daquilo que resulta dos inventários do século XIII e do seguinte, o público e os clientes davam tal importância às técnicas que baseavam sobre elas os próprios instrumentos de classificação. *Opus francigenum*, já o dissemos, é um certo tipo de arquitetura que era praticada na França e as indicações que encontramos nos inventários mostram que as obras eram distinguidas não por data, autor ou assunto, mas pelas técnicas; *opus lemovicense* [obra lemovicense] era uma expressão empregada para os esmaltes provençais; *opus anglicanum* [obra anglicana] para um tipo de bordado particularmente praticado na Inglaterra, e assim por diante.

Ao lado das técnicas existem modos e gêneros, fórmulas e esquemas, todo um repertório de formas de representação, de tipologias que podem ter vida muito longa e que deverão ser investigados em longa duração, sem dúvida. Será preciso integrar a história dos estilos, estas modernas formas de classificação, com outras histórias, das técnicas, dos materiais, das fórmulas e dos esquemas de representação; apenas desse modo esta história poderá conhecer nova espessura, maior plausibilidade e uma potencialidade de utilização mais ampla.

Ao percorrer esses vários caminhos percebemos que, para construir uma história da arte que leve em conta diversos elementos e que não seja muito fantasiosa, devemos utilizar diferentes enfoques e levar em consideração fatores diversos. Devemos procurar abarcar toda a extensão do campo artístico, o que quer dizer os próprios artistas, as obras (que no tempo têm uma vida autônoma em relação à de seus criadores), as tradições iconográficas e formais, os clientes que, por um período bastante longo, tiveram na produção artística uma importância até mesmo determinante (que se pense em Carlos Magno e sua política artística e cultural, em Bernwardus di Hildesheim e em tantos "bispos construtores" alemães ou franceses, em Desiderio, abade de Montecassino, que estabeleceu relações diretas com os artistas de Bizâncio, ou em Sugerio, abade de Saint-Denis, que no século XII inspirou um novo modo de construir e uma nova decoração na Île-de-France, contribuindo com outros mais para criar o estilo que chamamos "gótico"; em Frederico II, que projetava ele próprio castelos e monumentos, até os príncipes e prelados renascentistas dos quais falou recentemente Settis em seu ensaio "Artisti e committenti tra Quattro e Cinquecento" [Artistas e clientes entre os séculos XV e XVI]),[7] os intelectuais eclesiásticos ou laicos que sugeriram os programas iconográficos, o público, que com os próprios hábitos e os próprios critérios de juízo, pesou de modo não indiferente nessa história. Quem indicou o caminho nessa direção foi o grande Aby Warburg, em cujos ensaios[8] as obras de arte são abordadas em seus diferentes aspectos e na diversidade de seus componentes estilísticos, iconográficos, históricos, sociais. Estudos como *A arte do retrato e a burguesia florentina*, ou *Contadini al lavoro su arazzi di Borgogna* [Camponeses traba-

lhando na tapeçaria de Borgonha], escritos em princípios do século XX, são e permanecem exemplares de como se pode fundir magistralmente a história das imagens, dos clientes, dos artistas, das tradições, da cultura.

E, de outro lado, será necessário seguir a história das instituições, sejam elas oficinas, lojas, corporações, academias, mercados, museus, mostras, e dos grupos de especialistas que nascem e se desenvolvem ligados a essas instituições: os historiadores da arte, que antes de Giorgio Vasari não existiam, os críticos surgidos com o crescimento dos Salões e das exposições, os conservadores de museu, os *marchands* e assim por diante.[9]

Neste ponto teremos um quadro mais complexo, cheio de ação e reação, uma história movimentada e rica de contrastes e conflitos, uma paisagem mais agitada: será o melhor modo de ficar de fora daquelas explicações simplificadas de que eu falava, que não oferecem soluções satisfatórias para tantos fatos e tantos fenômenos. Há muitos anos um inteligente historiador da arte, Frederick Antal, fez uma ampla investigação sobre pintura florentina entre o século XIV e o XV,[10] justamente para tentar esclarecer a abrangência de tendências muito diversas num mesmo momento. Antal estava descontente com as fórmulas e lugares-comuns que em geral eram apresentados à guisa de explicação, como as diferentes gerações às quais pertenciam os artistas ou sua maior ou menor capacidade e criatividade, elementos todos que certamente existiam e entravam em jogo, mas que não esclareciam muitos aspectos do fenômeno. Sua proposta foi cotejar as obras de arte com seu público, coisa que por exemplo permitiu-lhe supor uma diferenciação nas preferências manifestadas por clientes de extração social diversa e diferente cultura em relação às várias soluções possíveis no campo pictórico, num determinado momento. E não só, este esquema também explicava a aparente interrupção da pintura florentina e senense na segunda metade do século XIV, concomitante com a maior importância que certos grupos sociais, mais populares e mais conservadores em matéria de arte, haviam assumido naquele período, privilegiando uma volta a soluções mais tradicionais, em relação à pintura mais moderna e avançada, em termos de representação do espaço, da paisagem, dos personagens.

Antal mereceu muitas censuras, fizeram-se ironias sobre suas equa-

ções simplificadoras entre determinadas tendências artísticas e o gosto da alta, da média e da pequena burguesia. Que em seu método houvesse excessivas generalizações e esquematismos é certamente verdade, mas aquilo que levantaram contra Antal muitos historiadores da arte foi principalmente seu modo de atentar contra a autonomia da criação artística, fato em relação ao qual os historiadores da arte reagem na maioria das vezes com um indignado sobressalto corporativo. Todavia, podem-se indicar outros casos de mudanças estilísticas concomitantes a mudanças sociais: o exemplo mais célebre é a emergência em Roma, entre o final do século III e o início do IV, do característico estilo "tardo-antigo" que já se manifestara antes em situações geográfica ou socialmente periféricas. A emergência e a imposição dessa linguagem neste momento não mais em obras marginais, mas nos monumentos mais importantes da capital do Império, devem ser relacionadas com as mudanças sociais e a importância assumida por certas castas no período da tetrarquia. É assim que um estilo até então periférico pôde impor-se ao centro da área interessada.[11] A relação entre gosto e atitudes estéticas dos clientes e dos vários públicos, de um lado, e características da produção artística, de outro, é extremamente complexa e não decerto unívoca, requerendo que vários fatores sejam levados em conta e que seja feita uma série de controles em vários níveis para evitar explicações muito deterministas ou completamente circulares. São exemplares neste sentido os estudos recentes de Michael Baxandall,[12] justamente porque neles se buscam e se analisam os modos e os critérios específicos da apreciação das obras de arte em Florença no século XV ou na Alemanha meridional do século XVI. Em realidade, as obras de arte têm muitos valores que podem ser estéticos, mas também culturais, sociais, políticos, e é tarefa do historiador da arte lê-las em sua complexidade. As imagens foram usadas como meio de dominação simbólico, como objetos de culto, instrumentos de distinção social, fonte de prazer estético e assim por diante, foram admiradas e detestadas, protegidas e destruídas (os grandes episódios de iconoclastia recorrentes na história bem o mostram), foram copiadas, esquecidas, vendidas, roubadas. São histórias, todas, a serem seguidas para que se possam perceber as várias facetas de uma obra de arte e, em seus vários aspectos, a história das obras de

arte não é uma história idílica, mas uma história de contrastes, de conflitos, de hegemonias, de espoliações, de imposições, de ocultamentos e periferizações como todas as histórias do homem.

Chegamos então à segunda pergunta: de que ponto de vista fazemos história? Isso significa que devemos tomar consciência do modo como guardamos as obras de arte, um modo profundamente condicionado pelos instrumentos que usamos, por nossas preferências e hierarquias, por nosso sistema de valores. Hoje não podemos fugir a nosso tempo, não podemos nos valer de uma percepção não condicionada, daquilo que se pode chamar um olhar "ingênuo", não podemos observar uma obra sem ser influenciados ou predispostos de algum modo por nossa cultura, pelas categorias que utilizamos.

Alois Riegl escreveu certa vez que o melhor historiador da arte era aquele que não tinha nenhum gosto, nenhuma preferência pessoal. Isso é evidentemente impossível. O importante é saber que fazemos história nos posicionando num certo momento preciso, olhamos as coisas de uma certa posição precisa e que, portanto, a "paisagem" — vale dizer, aquilo que vemos — assume formas particulares, diferentes daquelas que teriam se observadas de outra parte. Isso também implica a tentativa de reconstruir o modo pelo qual as obras, os textos sobre os quais trabalhamos chegaram até nós. Este ponto é mesmo crucial, nossa história é baseada sobre um conjunto de obras que sobreviveram a mil perigos dos quais outras não puderam se salvar. Devemos levar em conta aquilo que permaneceu e aquilo que se perdeu, o como e o porquê desta seleção; para fazê-lo devemos reconstituir a história das instituições, dos museus, das historiografias, da recepção, em outras palavras, devemos reconstruir o modo pelo qual a história da arte se desenvolveu, foi escrita e em que materiais se baseou. Devemos levar em conta os modelos que utilizamos quando fazemos história da arte; em realidade isso acontece raramente e antes continuamos a utilizar certos elementos característicos desses modelos como se fossem garantia de verdade absoluta, mas sem procurar nos interrogar sobre seu significado e sobre o sentido de sua utilização num certo contexto. Com muita freqüência, por exemplo, fazemos intervir como *ultima ratio* [último argumento] o critério de qualidade, mas podemos realmente dizer que estudamos seriamente a história desse termo e de sua utilização,

podemos nos dizer capazes de descrevê-lo, defini-lo, compreender o papel que ele tem no interior de um certo modelo de história da arte? Usamos sem muita reflexão termos como "qualidade" e "inovação", confiantes que possam ser instantaneamente compreendidos; mas será que percebemos de fato o que eles significam e comportam? Segundo o modelo de história da arte que geralmente adotamos, o motor do desenvolvimento é a inovação. Pode funcionar para certos períodos da história da arte ocidental, mas não funciona para a arte bizantina nem para a do Extremo Oriente. Além do mais, para nós contemporâneos é óbvio que a inovação se identifica com a qualidade.

Mas será que estamos realmente seguros de que as coisas sejam assim? Certa vez, Elio Vittorini falou de "rudes inovadores"; segundo certo modelo de história da arte, isto não seria possível, seria inclusive uma contradição de termos, mas não será talvez o caso de rediscutir aquele modelo? Nosso ponto de vista não se manifesta só na utilização de certos esquemas, de certos modelos, mas também em nossas preferências mais ou menos manifestas. Vivemos hoje um clima de *post movement* [pós-movimento] ou, como se diz mais geralmente, pós-moderno; e isso estimula nossa curiosidade para fatos e fenômenos que em outros tempos permaneciam mais marginais: donde o florescimento dos estudos sobre os *revival*, sobre neo-estilos e assim por diante. Com isso quero dizer que sou muito cético quanto aos resultados de uma leitura da obra que não leve em conta o ponto de vista do qual ela é feita. Não confio numa chave de leitura preferencial, numa espécie de fórmula ou, como se diria em certa época, de "algoritmo" ou de "chave mestra" que, se bem aplicada ao objeto, permitiria entendê-lo de modo pleno e satisfatório. Podemos aventurar-nos na leitura formal de um quadro, ler nele as maneiras seguidas de representar o espaço, os volumes, as superfícies, a disposição dos elementos, a atitude, as relações geométricas, a gama cromática e assim por diante. E todavia esta leitura, que não obstante terá permitido que nos aproximemos da obra, que a apreciemos e amemos, será necessariamente incompleta. Podemos tentar ler os conteúdos, desvelar a iconografia, compreender e explicar aquilo que é representado e por quê. Essa leitura nos dará novos elementos de interpretação e juízo, mas deverá sempre levar em conta as situações em que é feita e os esquemas de interpretação usados por quem a põe

em prática. Nós construímos nossas grades, nossas categorias, e queremos aplicá-las a objetos surgidos e criados quando estas grades, estas categorias ainda não existiam. A operação pode ser perfeitamente legítima, basta levar em conta sua relatividade, basta não apresentar como solução principal uma das tantas possíveis interpretações em certo momento. De minha parte, agora, o melhor caminho possível para fazer história da arte é recuperar, com todos os meios que temos à disposição, tudo o que é possível saber sobre o ponto de partida, sobre os critérios de composição, de avaliação etc., seguidos pelo artista e pelo público, ou melhor, pelos públicos, tendo ao mesmo tempo uma clara consciência de nossa situação, vale dizer, de onde estamos e de onde nos posicionamos quando tentamos certas operações. De um confronto e de uma relação entre nossos instrumentos e nossas aproximações e aqueles que, segundo nossa reconstrução necessariamente fragmentária e parcial, eram utilizados no momento da produção da obra, poderá surgir uma leitura mais rica, se não mais clara.

Pessoalmente, acho necessário despojar-nos de muitas *idées reçues* [idéias feitas], como as de autonomia do fato artístico — que existe somente a partir do momento em que é proclamada e que pode levar a singulares incompreensões se aplicada sem controle histórico —, ou a do artista herói — imagem que, no fundo, de um modo ou de outro, nós, historiadores da arte, continuamos a carregar —, mas também a da existência de um método primordial de investigação. Creio que o historiador da arte terá grandes vantagens em sair dos estreitos confins de sua disciplina, devendo colocar-se as exigências ambiciosas e globais propostas por um grande estudioso da Antigüidade, Otto Brendel, ao afirmar que uma visão sinóptica de certo momento da história da produção artística na Itália "devia chegar ao ponto de compreender todos os materiais à disposição em sua multiplicidade".

Complexidade e multiplicidade: o historiador da arte deve olhar em muitas direções, levar em conta muitos e muitos dados. Roman Jakobson dizia num escrito de 1953:

> Percebemos sempre e melhor que a observação da linguagem em toda sua complexidade representa a condição ideal para alcançar nosso fim. Parafraseando Terêncio, direi: "*Linguista sum, linguistici nihil a me alienum puto*" [Sou lingüista, nada que é lingüístico me é estranho].

Uma advertência que também poderia valer perfeitamente para os historiadores da arte, que deveriam percorrer, sem empecilhos, o vastíssimo terreno do domínio artístico, com suas instâncias diversas e contraditórias. Os bons resultados de nossa disciplina dependerão muito de nossa capacidade de discernir e propor os problemas, de nossa disponibilidade, de nossa curiosidade.

4. Para uma história social da arte I

Kunsthistoriker sind Leute, die fern von jeder Politik in Museem hausen, wo nebst Bildern gehauene Steine und morcher Tand ausgestellt werden.

[Os historiadores da arte são pessoas que vivem longe da política, nos museus, onde ao lado dos quadros são expostas pedras esculpidas e antiqualhas carcomidas.]

Bertolt Brecht

Nos últimos tempos, de várias partes têm surgido vozes a lamentar o crescente empirismo nos estudos de história da arte. Sir Ernst Gombrich, embora obstinado adversário do relativismo e do enfoque ideológico, notava recentemente:

> Em contraste com a situação dos tempos em que era estudante, a tendência que hoje prevalece é um desejo de fatos, a esperança de poder avançar no trabalho de catalogar os objetos sem muita interferência da parte dos teóricos [...]. Entretanto, nem mesmo uma crônica da arte, para não dizer uma história dos estilos, jamais poderá basear-se na compilação de dados não interpretados.[1]

A mesma situação é denunciada à esquerda. No *Art Journal*, Hannah Deinhard assinala que:

> A principal dificuldade deriva praticamente das premissas teóricas, implícitas ou confessas, que sustentam e caracterizam o *modus operandi* da maioria dos especialistas. Para estes, o único tipo de conhecimento aceitável parece ser aquele calcado nos métodos das ciências naturais, particularmente a coleta de material "fatual", a ser examinado empiricamente [...]. A aspiração por atingir a objetividade das ciências naturais não apenas conduziu a um fetichismo dos

"fatos", mas também causou a quase completa separação entre os poucos teóricos e a maioria dos "empíricos".[2]

Poder-se-á objetar que isso ocorre nos países anglo-saxônicos, com os quais a situação italiana não apresenta maiores afinidades e que entre nós o discurso ideológico é mais freqüente. É preciso, entretanto, ter clara consciência de que tais problemas não podem ser abordados "sem lágrimas" — segundo um sistema utilizado nos manuais para aprendizado de línguas — e que os instrumentos metodológicos não estão à disposição dos operadores num ambiente neutro, em que são apanhados quando deles se necessita e em seguida descartados sem nenhuma conseqüência. Na história da arte, como em qualquer outro lugar, o campo metodológico revela contrastes e dilacerações profundas, que nascem e se desenvolvem mediante radicais oposições. Não pretendo tentar aqui uma ilustração com exemplos do método da história social da arte, pois estamos em presença não de um método, mas de métodos mais ou menos opostos; o que mais me interessa é chegar a tomar consciência de suas diferenças, e, para isso, abordar historicamente o problema ainda será a solução mais direta.

O enfoque que trata de esclarecer as relações entre os fenômenos artísticos e as formas sociais de seu tempo é bastante antigo e pode ser encontrado ao menos desde o fim do século XVIII. Gostaria aqui de limitar-me a um período mais curto, dos últimos trinta anos, partindo de um artigo de Frederick Antal publicado em 1949 na *Burlington Magazine* e recentemente aparecido em italiano no volume *Classicismo e romantismo*.[3]

Trata-se de um *plaidoyer* [discurso de defesa] em favor de uma história da arte diferente, diferente, quanto ao método — seu título faz observações sobre o método na história da arte —, da história dos formalistas, e diferente, de certo modo também, no plano das intenções, da dos especialistas.

O discurso vinha de longe, reatava com o Justi das grandes e famosas monografias sobre Winckelmann e Velázquez, e, portanto, com os melhores frutos da historiografia artística oitocentista, cujo desenvolvimento fora

interrompido pelas reações formalistas, idealistas etc. Contrapunha Dvorak (o Dvorak atento às várias facetas da história e que, num célebre ensaio sobre o enigma de Van Eyck, afirmara que não se teria falado tanto de mistérios a propósito da súbita manifestação dos dois irmãos, caso se conhecessem melhor os dados do desenvolvimento econômico da Flandres em princípios do século XV) a Wölfflin e ao Riegl maduro, o *Retrato de grupo holandês* ao *Indústria artística tardo-romana*; exaltava os estudos florentinos de Aby Warburg e acabava encontrando peças de apoio mais recentes em textos de Rudolf Krautheimer, como a memorável introdução a uma iconografia da arquitetura medieval, no livro de Anthony Blunt sobre Mansart, em ensaios e estudos de Meyer Schapiro, de Fritz Saxl, de Millard Meiss, de Edgar Wind, sem esquecer o texto de Wackernagel sobre o ambiente dos artistas florentinos do século XV, os estudos de Gombrich sobre as mitologias de Botticelli e até mesmo Herbert Read.

Todos juntos, portanto, todos aqueles que haviam buscado para as modificações formais causas não exclusivamente internas, unidos na cruzada contra os netinhos de Wölfflin e de Berenson? Isso não é dito. É singular, por exemplo, a ausência nesse contexto de Panofsky, mas talvez ela seja significativa. Se nos demoramos a examinar os exemplos da magistral proposta antológica de Antal, torna-se claro que em muitos casos a preferência é dada a textos que mostram a presença de contrastes e conflitos no interior do campo artístico, contrastes que esclarecem o tipo de apoio social de que determinados artistas usufruíram como elemento significativo, a ponto de ser discriminatório, na diferenciação estilística. Para dar um exemplo, no artigo de Edgar Wind sobre o retrato inglês do século XVIII[4] mostrava-se que os admiradores e compradores de Reynolds eram recrutados entre os classicistas do círculo do doutor Johnson, enquanto os clientes de Gainsborough deviam ser buscados entre aqueles que tinham simpatia por Hume e pelos empiristas. A diversidade das fórmulas, portanto, estava ligada a uma diversidade de público.

Gostaria agora que se prestasse atenção à conclusão da primeira parte do artigo:

> Podemos prever que dentro de duas ou três gerações um novo esquema geral de desenvolvimento estilístico finalmente tomará forma. Esse novo esquema contribuirá para consolidar e esclarecer os desenvolvimentos formais já estabelecidos, de modo que se apóiem sobre uma base muito mais ampla do que antes se imaginara.

Já se passou uma geração desde que Antal escreveu estas linhas, e podemos perguntar em que pé estão suas previsões.

Abrindo o número de agosto de 1975 da mesma *Burlington Magazine* em que aparecera o artigo de Antal, constataremos que o editorial[5] se fecha com uma frase que soa assim: "Os estudiosos da geração de Berenson jamais levaram em conta estes fatores". Apesar da promessa aparente, o resto da frase não vai no sentido previsto por Antal. Os fatores que os historiadores da arte da geração de Berenson nunca teriam considerado não são os sociais, e sim, mais propriamente, os físico-técnicos:

> Salvo algumas exceções, davam pouca atenção às propriedades físicas dos objetos examinados, mas procediam à classificação baseando-se em suas intuições. O resultado é que, às vezes, o desconhecimento dos fatos os induzia a cometer erros.

Esta exigência de análise empírico-científica da obra em seu aspecto material não era certamente o ponto principal do novo modelo de análise do desenvolvimento estilístico evocado por Antal.

Se tomarmos outra revista de prestígio, a *Art Bulletin* de junho de 1975, toparemos com alguém que se pergunta:[6] "Pode-se realmente escrever uma história social do estilo?".

E em seguida:

> A história social da pintura no Renascimento é um tema legítimo e já tratado. Uma história do estilo da pintura no Renascimento não é certamente uma novidade [...]. É a combinação dos dois elementos que deixa perplexo o leitor.

E ainda:

> O autor procura explicar um estilo partindo de dinâmicas sociais ou de outros fatores estranhos a ele. Não se pode fazer isto, pois tais elementos jamais criaram um estilo e muito menos um artista.

Um último exemplo, extraído desta vez das *Propos* [Declarações] de lorde Clark, reunidas por Cathérine Humblot e publicadas no *Le Monde* de 24-25 de agosto de 1975:

> Pergunta: O senhor sempre se esforçou para situar o aparecimento de um quadro, de uma escultura, de uma arquitetura num certo contexto histórico; o triunfo da Igreja, o clima moral e filosófico, mas muito mais raramente o âmago de um sistema econômico e político. É este um fato voluntário?
>
> Resposta: Não. É simplesmente porque não entendo de economia. Não sou economista, sou historiador da arte e não estou convencido de que um sistema econômico e político tenha influência tão grande sobre as artes e o pensamento. A meu ver, os sistemas sociopolíticos não desempenham um papel fundamental no fenômeno da "civilização".

(A entrevista foi concedida por ocasião da apresentação na televisão francesa da famosa série *Civilisation*, nascida, como nos informa o mesmo número do *Le Monde*, "durante um jantar em 1967, mais exatamente entre o salmão defumado e o sorvete".)

Numa primeira leitura dos textos atuais, talvez escolhidos com um pouco de parcialidade, não se diria que as coisas andaram na direção prevista por Antal em 1949; por outro lado, um exame dos índices de 1974 da *Burlington Magazine* mostrará que, em grande parte das contribuições, até no título aparece a ligação entre história da arte e história da sociedade, por exemplo na relação, tão freqüentemente estudada, entre clientes e artistas. E percebe-se como a atenção desloca-se gradualmente dos artistas e das obras para certas instâncias que formaram, em diferentes momentos da história, o tecido de relações próprias ao campo artístico, tornando-se

enfim um dos principais objetos de estudo. Assim, vemos este nexo arte-sociedade declaradamente na ordem do dia em diversos congressos internacionais, desde os de história da arte até os de história da estética.

Portanto, de um lado, estamos diante do crescente interesse por um nexo reconhecido como essencial; de outro, da insistente preocupação por tudo aquilo que aparentemente pode determinar "de fora" o processo de modificação das formas. Em seu exemplar artigo "Style" [estilo],[7] que é de 1952, Meyer Schapiro já tratara com argúcia este último fenômeno quando, depois de evocar os diferentes momentos da história da arte em que "a importância das condições econômicas, políticas, ideológicas é geralmente admitida", concluía:

> Dentre os muitos estudiosos que recorrem a determinados fatos políticos e econômicos para explicar elementos estilísticos e iconográficos particulares, muito pouco se fez para construir uma teoria adequada e compreensiva. Ao contrário, utilizando esses dados, os estudiosos negam com freqüência que estas relações "externas" possam iluminar o fenômeno artístico enquanto tal. Mostram, assim, que temem o "materialismo" e o consideram uma redução do espiritual ou do ideal a uma sórdida questão prática.

Vimos que este receio da intervenção "externa" manifesta-se a propósito do discurso sobre o estilo e suas mudanças. Esta advertência recorrente é significativa; de um lado, mostra o apego a um *modus operandi* que pressupõe a atribuição de uma situação privilegiada à atividade artística e a seus produtos; de outro, a persistente ausência da teoria compreensiva e adequada aos problemas históricos e psicológicos de que falava Meyer Schapiro.

Para avaliar os componentes da referida situação e as resistências manifestadas, será necessário deter-se um momento e fazer uma nova análise de todo o assunto.

Primeiramente convém distinguir a "história social da arte" e a "sociologia da arte". Tarefa nada fácil, pois mesmo desta última, à qual seríamos tentados a atribuir um estatuto científico, não há definições precisas no plano

metodológico, nem geralme
se reflexões e interrogações
fatos artísticos, inclusive sob

Na prática, ainda hoje,
história social da arte sejam
esta situação significativa in
das duas disciplinas aparent

Poder-se-ia dizer que,
se proclama sociólogo, ope
não discute, enquanto o so
campo, suas funções e vari
das classes sociais; que as pe
cialmente mais generalizad
trapartida, os tempos são d
isso podem-se ver as célebr
breves na sociologia.[8]

Quanto à história so
quando se faz história das
(clientes, academias, merc
menos artísticos em relaçã
turas sociais, quer quand
dução artística.

Para saber o que se en
será necessário partir do in
tempo, são publicadas na I
Industrial, de Francis Kling
no século XIV e princípio do
social da arte e da literatura,
tigar, e ninguém ainda o f
anos. Não se tratava de u
escrito em grande parte a

metodológico, nem geralmente aceitas. Mais: sob esta etiqueta encontram-se reflexões e interrogações de caráter muito diferente sobre a função dos fatos artísticos, inclusive sobre sua natureza e relação com a sociedade.

Na prática, ainda hoje, ocorre que etiquetas como sociologia da arte e história social da arte sejam utilizadas como se fossem intercambiáveis, e esta situação significativa indica que os âmbitos e instrumentos respectivos das duas disciplinas aparentemente ainda não se tornaram precisos.

Poder-se-ia dizer que, em geral, o historiador da arte, mesmo quando se proclama sociólogo, opera no interior de um campo cuja legitimidade não discute, enquanto o sociólogo se preocupa em definir e estudar esse campo, suas funções e variações quanto à mobilidade e ao enfrentamento das classes sociais; que as perspectivas da abordagem sociológica são essencialmente mais generalizadoras que as da pesquisa histórica, e que, em contrapartida, os tempos são diferentes, tempos longos na história — e sobre isso podem-se ver as célebres intervenções de Fernand Braudel —, tempos breves na sociologia.[8]

Quanto à história social da arte, é evocada em várias ocasiões, quer quando se faz história das instituições que interessam ao campo artístico (clientes, academias, mercado), quer quando se estuda a história dos fenômenos artísticos em relação direta, e amiúde determinante, com as estruturas sociais, quer quando se investigam as condições materiais da produção artística.

Para saber o que se entende por história da arte nos últimos trinta anos, será necessário partir do imediato pós-guerra, quando, num breve espaço de tempo, são publicadas na Inglaterra três obras significativas: *Arte e Revolução Industrial*, de Francis Klingender (1947), *A pintura florentina e seu ambiente social no século XIV e princípio do século XV*, de Frederick Antal (1948) e a *História social da arte e da literatura*, de Arnold Hauser (1951). Seria interessante investigar, e ninguém ainda o fez, o significado dessa epifania coletiva naqueles anos. Não se tratava de uma emergência imprevista: o livro de Antal fora escrito em grande parte antes da guerra, e as raízes profundas de Hauser,

assim como as de Antal, remontam ao clima político da Budapeste do começo do primeiro pós-guerra[9] e na sociologia da cultura alemã da época da República de Weimar (Scheler, Mannheim). Entretanto, essas obras foram publicadas na Inglaterra no momento em que se manifestava naquele país um notável interesse pela história social, expresso de várias maneiras. Para esclarecer as motivações e o denominador comum dessas tendências, usemos as palavras empregadas por Eric Hobsbawm para caracterizar o que os historiadores ingleses viam nessa época na história econômica e social:

> A exigência de um modo de abordar a história sistematicamente diferente da maneira clássica de Ranke. O que interessava a tais historiadores era a evolução da economia, devido à luz que podia lançar sobre a estrutura e as mudanças da sociedade, particularmente sobre a relação entre as classes e os grupos sociais.[10]

Assim como certos historiadores já não queriam escrever uma história "à la Ranke", alguns historiadores da arte também não queriam uma história da arte "à la Wölfflin". Num primeiro momento, entendeu-se por história social da arte toda história em que o mecanismo da mudança não fosse autóctone e auto-suficiente, ou seja, que não desembocasse no plano das próprias formas, situando-se em relação às estruturas profundas de uma sociedade.

Outro elemento unia os autores dessas primeiras tentativas: a adesão comum, embora de maneiras diferentes, ao marxismo, que se manifestava numa atitude de crítica social de "história da arte militante" e que percorria estes textos de modo aparente ou subterrâneo. Quem quer que manifestasse essa atitude mereceu freqüentes acusações de mecanicismo, de militantismo, de escasso rigor científico e, por último, uma espécie de marginalização cultural.[11] Como nas ciências sociais, surgiu aqui a grande oposição entre "*tough minded*" e "*soft minded*", entre os "duros", que analisam os dados objetivos sem preconceitos e concessões a hipóteses inverificáveis, e os "moleirões", os sentimentais, que confundem, graças a suas boas intenções, o plano da análise dos dados e o plano da intervenção terapêutica.

Mas entre as obras dos "pais fundadores" também existiam profundas

diferenças que é preciso tratar de identificar. Para percebê-las, tomaremos como ponto de partida a *História social da arte e da literatura* de Arnold Hauser, embora cronologicamente tenha sido a última a ser publicada. Ela já se diferencia por seu caráter de exposição global, de grande síntese, estando no plano de uma historiografia universalista de tipo raramente praticado hoje. Horkheimer e Adorno[12] — partindo da premissa de que essa restrição do raio das investigações não se devia tanto à progressiva extensão da matéria a ser dominada, mas à "dissolução da atitude filosófica e em geral teórica [...], enfim, ao domínio do positivismo como ideologia paralizante" — viram no próprio corte da obra o saudável elemento de ruptura com uma prática cultural. Dentre as acusações feitas ao livro — à parte as inspiradas diretamente pelo receio, referido por Schapiro, de utilizar relações "externas" para estudar fenômenos artísticos ou de reduzir o espiritual a uma sórdida questão prática —, as mais freqüentes são aquelas que recorrem amiúde à teoria do reflexo, isto é, à hipótese de que as relações entre as forças sociais e econômicas de um determinado momento histórico se refletem na visão de mundo desse mesmo momento e que esta se reflete, por sua vez, na produção artística. Horkheimer e Adorno não partilham tais acusações. Para eles, "Hauser distingue os momentos estritamente estéticos e os sociais, unindo-os uns aos outros em sua trama comum", com um "... procedimento [...] destituído do arbítrio, do 'paralelismo', do recurso à analogia", que "lhe permite distinguir as formas artísticas, através de todas as mediações e em todas as suas diferenças específicas, das condições sociais, tanto do trabalho quanto das relações de poder nas diversas fases históricas".

Diante das acusações de mecanicismo, trata-se de uma defesa que poderia ser aceita, salvo no que diz respeito ao papel das mediações de vários tipos, nem sempre suficientes na obra de Hauser.

Os pontos discutíveis seriam os seguintes:

1) O fato de privilegiar o momento da produção sobre o da distribuição e o da recepção.
2) O caráter idealista do método no modo de considerar seu objeto — a arte — como um dado fundamentalmente trans-social, natural.

3) O fato de operar na história através de categorias estilísticas dadas, cuja legitimidade (e cuja historicidade) não é posta em discussão (gótico, maneirismo etc.).
4) O caráter monolítico atribuído às diferentes épocas, a sua *Weltanschauung* [ideologia], ao seu *Lebensgefühl* [ânimo], de modo que, mesmo por trás da calma do *Existenzmaler* [pintor da existência] do século XVII holandês, percebe-se a presença de uma "alteração do infinito", que ameaça a *Harmonie des Endlichen* [harmonia dos limites], alteração evidentemente estimulada pelo vento tempestuoso do cosmo barroco, que arrasta consigo o famoso batalhão wölffliniano de *Tiefenhaft*, *Offene Form* [profundidade, forma aberta]etc., etc. Isso significa derrubar Wölfflin para tentar colocá-lo de novo em pé e, embora procurando causas sociais, para aceitar a idéia da profunda unidade estilística e perceptiva de uma época. No limite, isso pressupõe que a situação geral de um certo momento seja completamente dominada por um grupo cujo projeto tende a "ser compartilhado" por todos os outros grupos e classes, de modo que o projeto de Hauser, por sua inelutável unidade, faz pensar no professor alemão de Heine, que construía um sistema coerente da vida e do universo e estava pronto a tapar as falhas da estrutura cósmica com seu gorro de dormir ("*Mit seinen Nachtmützen und Schlafrookfetzen-Stopft er die Lücken des Weltenbaus*", in *Die Heimkehr* [O regresso], 58).
5) E, afinal, o emprego, como ressaltam Horkheimer e Adorno, de categorias esquemáticas e imutáveis, comparáveis às da sociologia da cultura de Scheler, "para quem todo nominalismo era democrático e todo realismo conceitual, aristocrático".

Não se pode dizer que Hauser não tenha muitas vezes percebido o risco do monolitismo: "Já não se deve falar de um *Zeitstil* [estilo de época] unitário" — afirma a propósito do barroco —, "porque há sempre tantos estilos diferentes quanto grupos sociais artisticamente produtivos"; entretanto, com freqüência Hauser tropeçou nele. Precauções especiais e amplas considerações a esse respeito encontram-se na ulterior *Filosofia da história da arte*,[13] publicada em 1958, e onde há afirmações como esta:

> É possível falar sensatamente de uma ideologia apenas em relação a um determinado grupo social. A ideologia de uma época histórica sem nenhuma diferenciação quanto a classes e grupos acaba resultando num conceito sociologicamente inconsistente [...]. Numa época socialmente madura já não há ideologia, mas ideologias, assim como já não há estilo, mas estilos...[14]

Em outro ponto do volume, quando trata a "história da arte segundo as camadas culturais", examinando — de maneira que ainda deveria ser matéria de reflexão, e certamente não habitual para um historiador da arte (salvo a grande exceção de Riegl,[15] a quem se refere amiúde) — as relações entre artes populares e arte culta, entre culturas dominantes e culturas subalternas, Hauser tem ocasião de insistir:

> Visto que, em geral, há tantas tendências artísticas quanto classes portadoras de cultura, na história da arte se deveria dar mais atenção do que normalmente se dá às reivindicações e aos fins dos diferentes círculos culturais. Desse modo, chegaríamos a uma representação por seções da evolução histórico-artística, que mostraria com mais clareza que nas artes sempre operam tradições diferentes do curso paralelo, e que ao mesmo tempo distinguiria o dogma de que tudo aquilo que é contemporâneo forma um contexto orgânico.[16]

Aqui estamos diante de críticas explícitas ao costume de aplicar a cada época um conceito unitário, do tipo "Civilização", perigo no qual incorrera mais de uma vez a *História social*.

Mais diferenciado é também o ponto de vista sobre a sincronia das diferentes manifestações culturais. Se, de um lado, afirma:

> Não é possível decompor a visão do mundo de uma geração ou, para ser mais preciso, de um grupo histórica e socialmente fechado [...]. Filosofia, ciência, direito e arte são apenas diferentes aspectos de uma orientação diante de uma realidade ocasionalmente unitária.

De outro, distingue:

> Em nenhum período histórico mais ou menos evoluído as condições sociais são de todo unitárias e nem todos os campos da arte e da cultura apresentam a mesma situação.[17]

A rica e complexa problemática da *Filosofia da história da arte* reaparece no último livro de Hauser, sua obra-prima, a *Sociologia da arte*, publicada em 1974.[18]

Se passamos agora ao livro de Antal sobre a pintura florentina que, segundo as intenções do autor, deveria continuar até o século XVI e estruturar-se em três volumes,[19] percebemos que pressupõe um mecanismo do reflexo, mas num contexto que acentua mais o conflito que a unidade das situações, e eis aqui uma diferença significativa com relação a Hauser. Diferentes grupos de clientes encomendam a artistas de variadas tendências obras às quais é confiada uma função precisa no quadro da estratégia das imagens. É assim que, nas mudanças sociais de que Florença é palco, desde o fim do século XIII até o começo do século XV, pode-se assistir no campo artístico a fenômenos de regressão, arcaizantes ou violentamente expressivos, que divergem do estilo orgânico da alta burguesia no momento de seu apogeu, representado por Giotto. Estes "fenômenos" — e trata-se aqui de relevantes mudanças estilísticas e iconográficas — teriam sido provocados conscientemente por grupos sociais que tenderiam, graças a uma inversão das relações de força, a fazer "concessões" a outros grupos. Concessões que se manifestam precisamente nos temas e no estilo das imagens.

A rigidez particularmente visível desse modelo deriva do insuficiente número de variantes. Como se observou (Simonetta Lux, "Appunti bibliografici sulla sociologia dell'arte" [Notas bibliográficas sobre sociologia da arte], in *Critica Sociologica*, 1974-1975, n. 29, 31, 32), Antal utiliza uma só variante em ambos os lados da polarização arte-sociedade, o cliente, de um lado, o conteúdo da obra, de outro (D. Cantimori já advertia em *Studi di storia* [Estudos de história], Turim, 1959: "Parece que a preocupação pela coincidência vai acabar levando a um beco sem saída, como o demonstra o fracasso da tentativa de Antal, pois não se pode reduzir tudo à relação cliente-artista"). Isso o sujeita a um esquema explicativo amplamente

redundante e incapaz de levar em conta toda uma série de fatores. Recentes estudos sobre a história de Florença no século XIV contestam, por sua vez, um dos temas do livro, que trata do maior poder que detêm as artes menores em Florença na segunda metade do século XIV, assim como os critérios utilizados para definir as diferentes classes e grupos, inclusive os caracteres atribuídos a essas classes.[20]

Entretanto, seria desonesto menosprezar Antal, como fizeram alguns, sob a acusação de esquematismo mecanicista. Para fazer um balanço de uma personalidade rica e complexa como a dele, seria preciso seguir como se deu a conversão do ex-aluno de Dvorak à história social, conversão que já deixa traços no belíssimo ensaio sobre *Classicismo e Romantismo*;[21] seria preciso esclarecer que a bipolaridade idealismo-naturalismo, assumida por Dvorak como motor fundamental da história dos estilos,[22] permanece na obra de Antal, apresentando caráter distintivo de classe na diferenciação entre classicismo-realista burguês e irrealismo aristocrático e/ou popular. Também será preciso compreender que o interesse recorrente e duradouro pelo maneirismo,[23] que deriva igualmente de Dvorak, encontra mais tarde fundamento na hipótese de fundo de que esse fenômeno assinala o triunfal reaparecimento, contemporâneo ao processo de refeudalização conduzido no século XVI sob a égide do Império, daquelas irracionais tendências anticlássicas que permaneceram ativas nos séculos XIV e XV e que se apoiavam em determinadas classes sociais: para Antal, em última análise a história da pintura italiana, desde o século XIV até o XVI, é primeiramente a história do precoce triunfo e, em seguida, da derrota da burguesia.

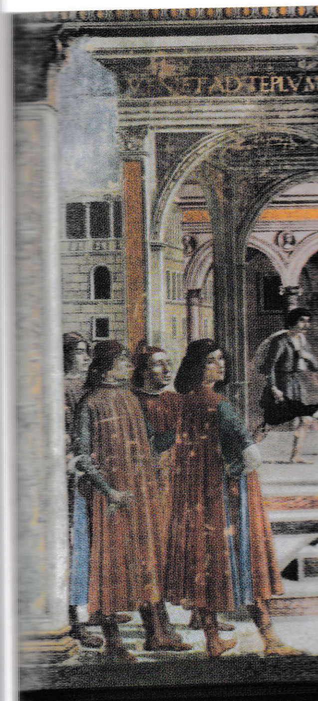
As formas e o significado da perpetuação de uma "linha gótica" durante o século XV foram por muito tempo um dos grandes temas de reflexão de Antal, que sempre se interessou profundamente pela pesquisa sobre os "tempos longos". Analisando este fenômeno, a princípio de um ponto de vista predominantemente formal,[24] ele o retoma em seguida de outro ângulo, relacionando-o com um significado social e investigando nesse terreno as causas;[25] ao lado dos artistas e dos clientes também entra em cena, neste segundo momento, o público, ao qual são dedicadas, nas últimas obras sobre Füssli e Hogarth, inteligentes observações.[26] Advirta-se, enfim,

que entre os aspectos mais significativos de uma releitura atual de Antal, historiador de grande estatura cuja obra carece de estudo adequado,[27] estão as observações características de sua "segunda maneira", que se situa sob o signo da história social, seus critérios de constituição do *corpus* e as freqüentes tentativas de não hierarquizar o material examinado.

O problema da não-hierarquização e do alargamento do *corpus*, já presente em Antal, mostra-se fundamental no livro de Francis Klingender sobre a arte e a Revolução Industrial.[28] Para estudar o efeito que teve esta revolução sobre o conjunto das artes, Klingender persegue na obra de artistas aparentemente secundários — mas assim considerados apenas segundo critérios específicos — os traços e os testemunhos da mudança. Não se propõe a ilustrar uma história escrita em maiúsculas com um conjunto de imagens subordinado ao discurso principal, nem a discernir no domínio artístico o "reflexo" de grandes acontecimentos que vinham amadurecendo em outros domínios, mas lê os fatos artísticos como acontecimentos primários da Revolução Industrial, do mesmo modo que as máquinas e os manufaturados, compreendendo seus autores entre os protagonistas da mudança para a qual contribuem diretamente, embora com uma função diferente, como inventores e economistas. Isso é possível porque ele opera uma resoluta dessegmentação dos gêneros e das hierarquias, situando sobre o mesmo plano o pintor e o ilustrador, o engenheiro civil e o arquiteto.

Klingender enfrenta os problemas da produção, da distribuição e da recepção não só nos limites dos casos examinados,[29] mas abre implicitamente para os novos aspectos e as novas dimensões que esses três momentos ganharam na sociedade industrial, enquanto o *corpus* das ilustrações fornece os elementos da nova iconografia e, através desta, dá acesso às imagens, variadas e contrastantes, que os homens de uma época de mudança radical tiveram, ou ofereceram, sobre ela. Há alguns anos tive ocasião de dizer tudo o que achava desse livro fascinante, mas gostaria de indicar ainda que o capítulo final, "New fangled men" [Homens modernos], abre-se ao problema da cultura e da *imagerie* operária da Revolução Industrial, com indicações que deveriam ser meditadas e desenvolvidas no quadro do atual interesse pelos problemas das culturas subalternas.

I. A
(detalhe d
expulso do
Domenico G
Santa Maria Novella

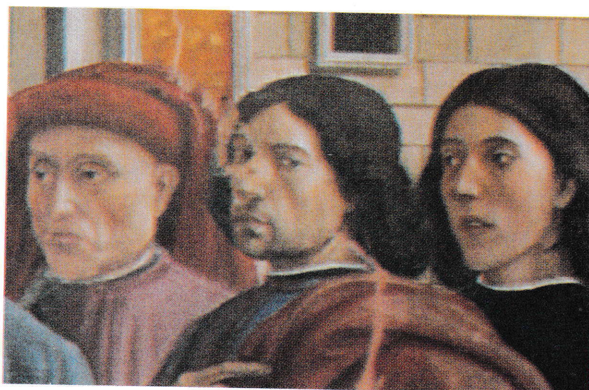


ɪ

ıtual de Antal,
equado,[27] estão
e se situa sob o
corpus e as fre-
o.

o *corpus*, já pre-
ingender sobre
esta revolução
istas aparente-
ındo critérios
e propõe a ilus-
magens subor-
stico o "reflexo"
tros domínios,
da Revolução
turados, com-
ara a qual con-
o inventores e
ssegmentação
o o pintor e o

tribuição e da
bre implicita-
três momen-
as ilustrações
acesso às ima-
ı de mudança
ve ocasião de
indicar ainda
s], abre-se ao
dustrial, com
adro do atual



I. Auto-retrato (detalhe de *Joaquim expulso do templo*) de Domenico Ghirlandaio. Santa Maria Novella, Florença.

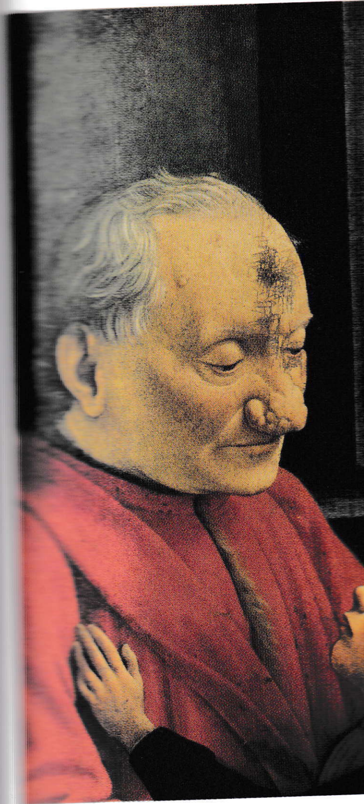




II. Auto-retrato de Leon Battista Alberti. National Gallery of Art (Coleção Kress), Washington.



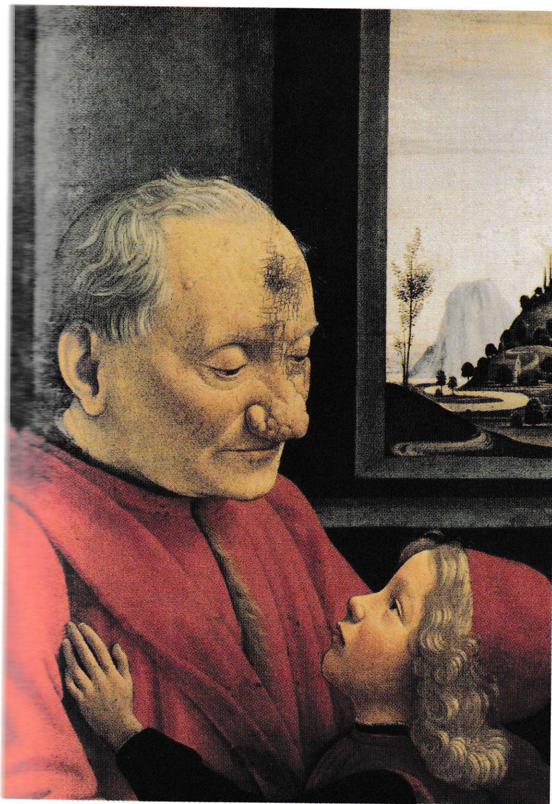
III. *Cecília Gonzaga*, de Pisanello. Museu do Louvre, Paris.



V. *Retrato de um homem*
de Antonello de Messina. Fondazion
Culturale Mandralisca, Cefal

Leon Battista
llery of Art
shington.

de Pisanello.
ris.



IV. *O ancião e a criança*, de Domenico Ghirlandaio. Museu do Louvre, Paris.



V. *Retrato de um homem*, de Antonello de Messina. Fondazione Culturale Mandralisca, Cefalù.



VI. *O doge Leonardo Loredan*, de Giovanni Bellini. National Gallery of Art, Londres.



VII. Auto-retrato (detal

es.



VII. Auto-retrato (detalhe) de Perugino. Loggia del Cambio, Perúgia.

VIII. Auto-retrato de Sofonisba Anguissola. Muzeum Zamek, Lancut, Polônia.



IX. *O papa Leão X* e os ca

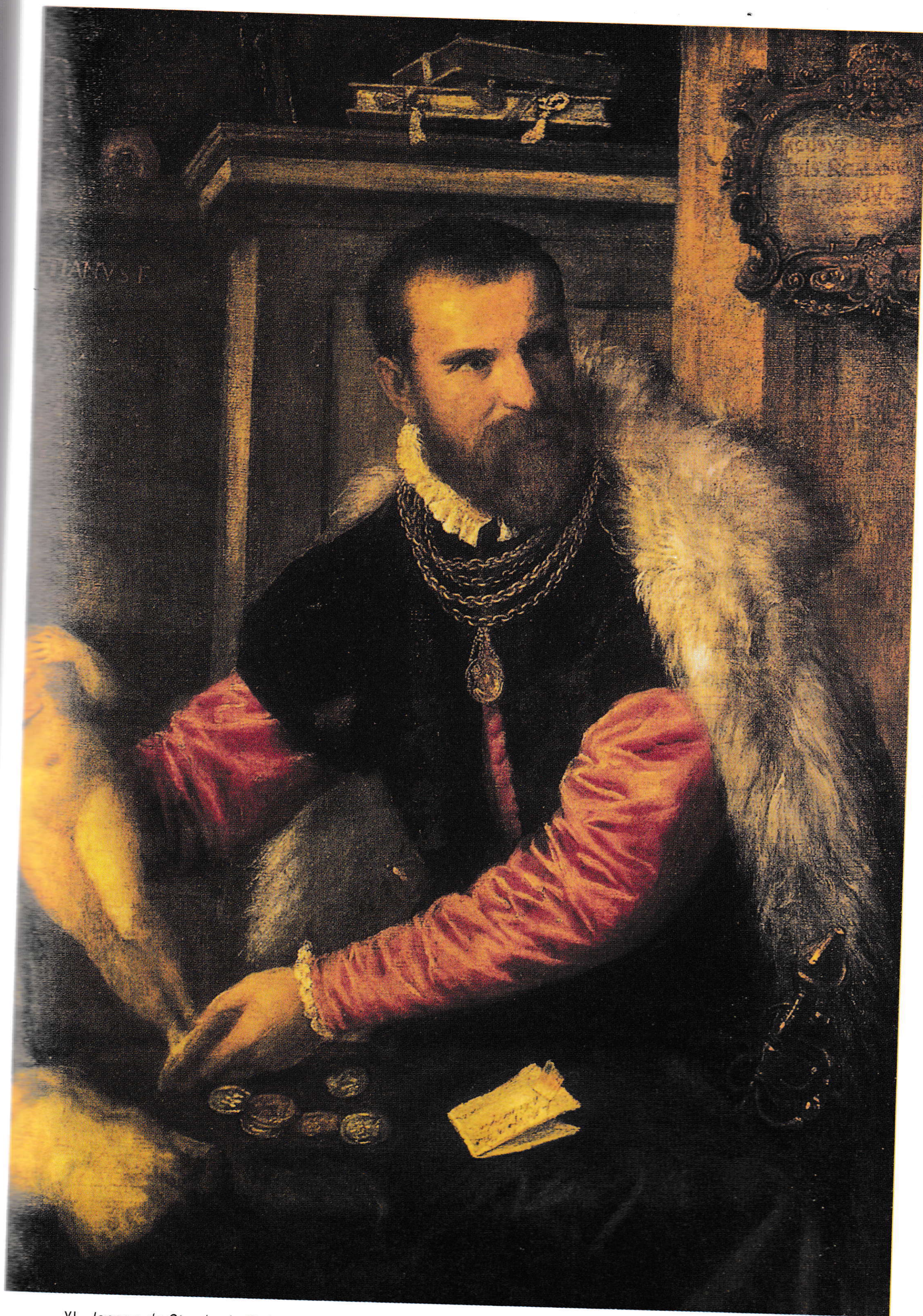


IX. *O papa Leão X e os cardeais Luís de' Rossi e Júlio de' Medici*, de Rafael. Galeria Uffizi, Florença.

X. *Carlos V na batalha de Mühlberg*, de Ticiano. Museu do Prado, Madri.



XI. *Jacopo da Strada*, de Tici



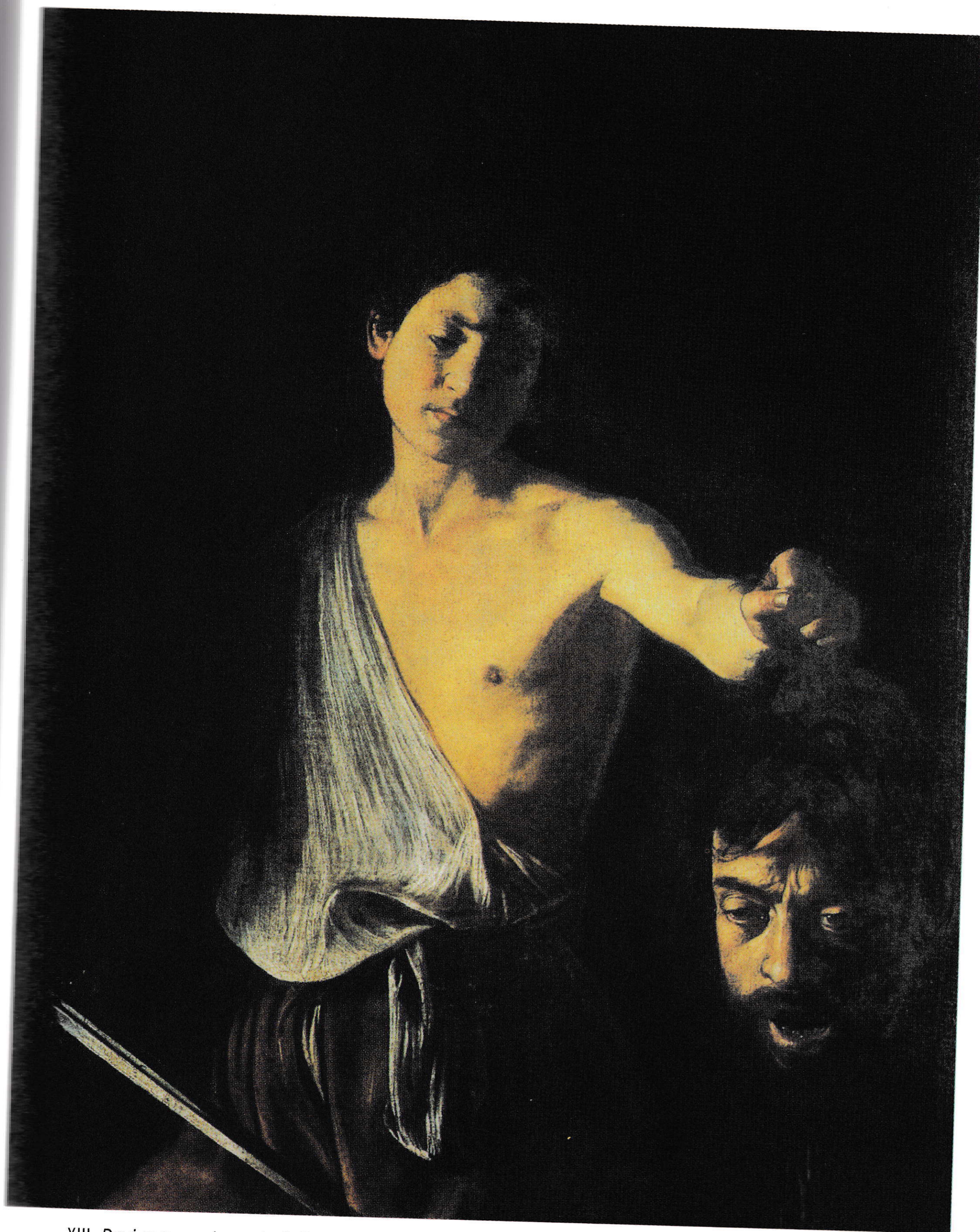
XI. *Jacopo da Strada*, de Ticiano. Kunsthistorisches Museum, Viena.



XII. *Andrea Odoni*, de Lorenzo Lotto. Coleção Real, Hampton Court, Reino Unido.



XIII. *Davi com a cabeça de* C



XIII. *Davi com a cabeça de Golias*, de Caravaggio. Galeria Borghese, Roma.

XIV. Auto-retrato de Annibale Carracci. Museu Ermitage, São Petersburgo.



XV. *Busto de Thomas Baker*, de Gian



XV. *Busto de Thomas Baker*, de Gian Lorenzo Bernini. Victoria and Albert Museum, Londres.



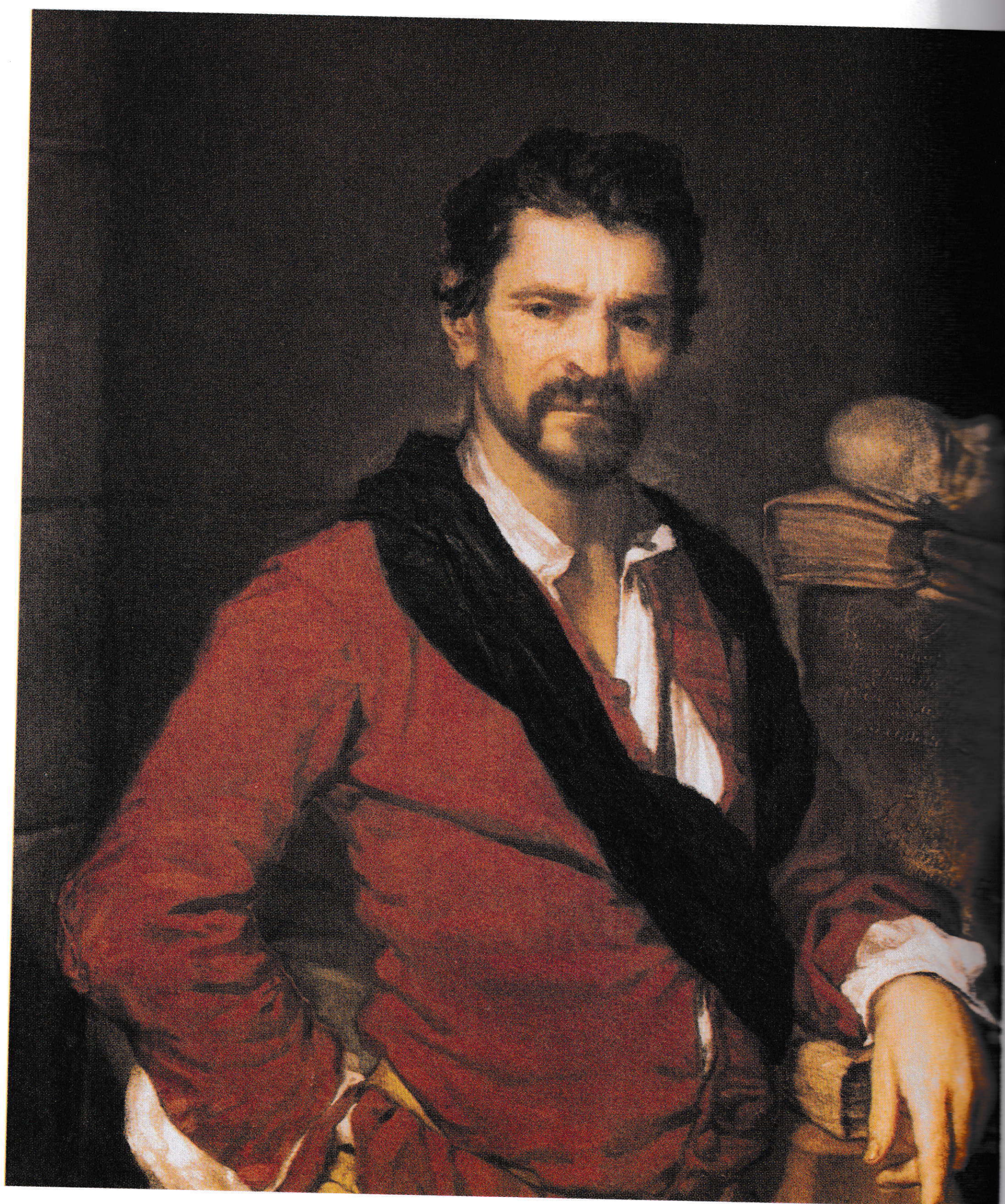
XVI. *Busto de Luís XIV*, de Gian Lorenzo Bernini. Versalhes, França.



XVII. Auto-retrato de Vittori



XVII. Auto-retrato de Vittorio Ghislandi (Fra Galgario). Accademia Carrara, Bérgamo.



XVIII. *Retrato de Francesco Maria Bruntino*, de Vittorio Ghislandi (Fra Galgario). Accademia Carrara, Bérgamo.

Trata-se de ex
modo se deram su
O livro de Kl
interessou menos
Burlington Magazin
particular o grupo
juntural e·que por
Polêmico a respeit
séculos XIX e XX, o
gender uma profu
se havia iniciado a
então pensou em e
e recordo que, nun
sua tradução justa
fenômeno através
A acolhida ao
obras no interior
delimitação do *co*
retiveram a atençã
nação o risco de v
estilo, de grupos d
cias de seu próprio
berger escrevia:[31]

> Numa pal
> tista, e a supre
> pode ser apre
> Masaccio: o gê

Acrescente-se
sobre a pintura em
o problema da inte
como fizera Antal,



Carrara, Bérgamo.

Trata-se de examinar agora a acolhida reservada a essas obras, de que modo se deram suas recepções.

O livro de Klingender suscitou em sua época algumas resenhas, mas interessou menos os historiadores da arte (apenas Antal ocupou-se dele na *Burlington Magazine*) que os historiadores da economia e os arquitetos, em particular o grupo da *Architectural Review*, empenhado numa batalha conjuntural e que por isso mesmo podia usar esse trabalho num sentido atual. Polêmico a respeito do "*wrong turning*" [desvio errado] da arquitetura nos séculos XIX e XX, o grupo da *Architectural Review* encontrou no livro de Klingender uma profunda investigação do fenômeno, uma história de quando se havia iniciado a separação entre o arquiteto e o engenheiro. Ninguém então pensou em enxergar nesse livro fascinante um modelo metodológico, e recordo que, num juízo sem precedentes, Cesare Pavese desaconselhava sua tradução justamente porque pretendia fazer a história de um grande fenômeno através de autores e artistas secundários.

A acolhida ao livro de Antal foi morna:[30] o conflito ocasionado pelas obras no interior do grupo hegemônico e a atitude crítica a respeito da delimitação do *corpus*, apesar de elementos novos e estimulantes, não retiveram a atenção dos críticos, mais preocupados em rejeitar com indignação o risco de ver um artista depender, em suas escolhas e até em seu estilo, de grupos de clientes, por sua vez tributários de atitudes e preferências de seu próprio papel social. Numa apreciação do livro, Martin Weinberger escrevia:[31]

> Numa palavra, o artista, como ser social, é só uma pequena parte do artista, e a supremacia das classes sociais sobre o desenvolvimento da arte não pode ser apreciada numa qualidade que se acha em homens como Giotto e Masaccio: o gênio.

Acrescente-se que em breve seria publicado o livro de Millard Meiss sobre a pintura em Florença e Siena depois da peste negra,[32] que examinava o problema da interrupção na pintura da segunda metade do século XII, não como fizera Antal, relacionando-a com a emergência circunstancial de gru-

pos sociais subalternos, ligados a um *outtillage mental* [equipamento mental] mais atrasado, mas com a profunda lufada de religiosidade que sacudira as cidades toscanas após o flagelo.

O fenômeno estava assim relacionado com uma mudança geral de atitude, de visão do mundo, não com a modificação de um equilíbrio social e a conseqüente primazia de um novo grupo. Ademais, a relação proposta entre estilo pictórico e sentimento religioso era infinitamente menos chocante que a proposta por Antal.[33]

Um ataque fulminante ao livro de Hauser, que pretendia desmantelar a concepção de história social e propor uma via alternativa, foi em seguida desferido por Ernst Gombrich (que ainda não era Sir Ernst).[34] O ataque foi desferido em diversos planos. Antes de mais nada, embora sob um disfarce severamente científico, no plano político. A paralisia teórica de que Hauser é acusado se deveria, de fato, "à armadilha intelectual do materialismo dialético". Essa é a causa do uso de conceitos antiquados e pouco sofisticados como o de capitalismo. "O capitalismo — se é que isso existe...", adverte o autor num tom tão magistralmente sério que recentemente alguém pôde escrever: "A irritação que provoca no professor Gombrich o método materialista e dialético empregado por Arnold Hauser leva-o tão longe que ele chega até a duvidar da existência do capitalismo".[35] Ora, Hauser não apenas utiliza conceitos tão antiquados, mas, o que é pior, transporta-os grosseiramente do terreno político ao histórico, com resultados desastrosos: "*It is where the politician turn historian that this confusion becomes desastrous*" [É quando o político vira historiador que essa confusão se torna desastrosa]; de fato ele não se interessa pelo passado "*for its own sake*" [enquanto tal], mas apenas para compreender o presente. Os termos da polêmica não são, portanto, muito sofisticados, tratando-se quase da mesma coleção de acusações que os sociólogos científicos "*tough minded*" atribuem aos "*soft minded*" e às quais já nos referimos. Acrescenta-se ainda, como sinal dos tempos, uma suspeita de caça às bruxas: "*But is all this true? Can we continue to teach our students a jargon which beclouds rather than clarifies the fascinating issue at stake?*" [Mas isso tudo é verdade? Podemos continuar a ensinar a nossos estudantes um jargão que mais obscurece do que esclarece o fascinante tópico em questão?]. Se porventura

o autor da *História social da arte* estivesse à procura de uma cátedra, as autoridades acadêmicas já estariam de sobreaviso.

Auxiliado pela lógica de Popper, o ataque prossegue no terreno filosófico; trata-se do costumeiro ataque a Hegel que os leitores de Gombrich bem conhecem e que aqui é dirigido às proposições dialéticas de Hauser, ao uso de certos termos (como "contradição") e particularmente às suas passagens indiscriminadas de um a outro plano. Através de uma polêmica contra a elementar psicologia da expressão hauseriana, chega-se finalmente ao verdadeiro e próprio terreno da história da arte. Aqui Hauser é acusado:

1) de pouco interesse pelo exame das obras individuais, em favor de construções abstratas e gerais;
2) de postular superficialmente e de modo incontrolável a preferência de certos grupos sociais por determinados estilos;
3) de assumir os erros da *Geistesgeschichte* [história das idéias], caindo no círculo vicioso da *physiognomic phallacy* [falácia fisiognômica] e atribuindo ao *Zeitgeist* as características fisionômicas dos tipos artísticos nela dominantes[36] (por exemplo, a relação da crise européia do século XVI com o maneirismo);
4) de aceitar como entidades reais as etiquetas estilísticas tradicionais (eis, mais uma vez, o maneirismo);
5) de considerar de modo indiferenciado o "campo artístico" de épocas diferentes;
6) de vários erros, descuidos e omissões que indicariam que, na realidade, ele não se interessava pela história social da arte, ao menos tal como a entende Gombrich;
7) de praticar afinal, erro supremo, uma rígida sincronia, de propor a hipótese de uma estreita interdependência dos vários fatores, materiais e espirituais, culturais e econômicos.

Algumas censuras dirigidas a Hauser atingem o alvo e, entretanto, em muitos casos permanece a suspeita de algo forçado e, para exemplificar, podemos tomar dois casos concretos. No primeiro, Hauser é censurado

por reduzir, de modo simplista, certo tipo de expressão formal a uma situação histórica, de certa maneira caracterizada, e então surge a pergunta: *"Was there more a 'crisis' in the Europe of 1552, when Bronzino painted his Cristo* in limbo, *than in 1494, when the French descended on Italy and the Florentines drove out the Medici, and fell under the sway of Savonarola while all the time Perugino went on painting his utterly serene compositions?"* [A "crise" na Europa de 1552, quando Bronzino pintou seu *Cristo no limbo*, era maior do que em 1494, quando os franceses chegaram à Itália e os florentinos expulsaram os Medici, deitando abaixo o poder de Savonarola, enquanto o tempo todo Perugino seguiu pintando suas composições inteiramente serenas?] Apesar das intenções do autor, a resposta a esta questão só pode ser afirmativa. Não sei que parâmetros podem medir a intensidade de uma crise; sei, e são os historiadores que o ensinam, que um dilaceramento brutal se consumara para sempre em 1552 — ao passo que ainda não se dera em 1494 —, que naquela data os dados estavam lançados e que em Florença, como em quase qualquer parte da Itália, estávamos em pleno processo de refeudalização sob a égide do Império, fato que não deixou de ter importantes conseqüências sobre a função e o estilo das imagens. Mas, visto que se fala das serenas composições peruginescas dos tempos de Savonarola, por que não falar das de Botticelli na mesma época, um pouco menos *"utterly serene"* [absolutamente serenas]?

Um segundo caso — particularmente significativo, eu diria — é o do célebre e amiúde citado (de Reynolds a Schlosser) relato de Borghini sobre as origens do *Rapto das Sabinas*, de Giambologna (*Il Riposo*, pp. 71 ss.), fragmento que, segundo Gombrich, *"tell us more of the background of Mannerism than all tracts of the Counter-Reformation taken together"* [conta-nos mais sobre o *background* do maneirismo do que o fazem juntos todos os tratados sobre a Contra-Reforma], mas que naturalmente *"it is not a story to be found in Mr. Hauser's book"* [não é história para ser encontrada no livro do senhor Hauser]. Os fatos são estes: um grupo de artistas florentinos, enciumados de Giambologna, proclamava em toda parte que, em bronze e em pequeno formato, ele era excelente, mas não em grande formato e em mármore, "em que consiste a verdadeira escultura"! De imediato Giambologna põe mãos à

obra a fim de mostrar que não só sabe fazer estátuas de mármore, mas também grupos em atitudes complexas, diversificadas, representando assim nus de idades distintas: um velho, um adulto, uma jovem, e executa essas esculturas "sem propor nenhuma história".

Visto que o grão-duque decide colocar o grupo na Loggia della Signoria, Giambologna teve de encontrar um "motivo histórico para suas obras" [*inventione all'opera sua dicevole*]: recebe então a sugestão de retomar a história do *Perseu* de Cellini, retratando a mulher como Andrômeda, esposa de Perseu, o homem como Fineu, tio de Perseu que tentou raptar Andrômeda, e o velho como Cefeu, pai de Andrômeda. Mas, por uma série de razões, ligadas à invenção, ao decoro e à história, Borghini convence Giambologna a descartar esta solução, propondo-lhe como tema o *Rapto das Sabinas*.

O episódio é certamente muito interessante e prova a existência de disputas sobre as respectivas capacidades técnicas entre os artistas florentinos, além do fato de que uma obra podia nascer como resposta de um artista a um desafio lançado por colegas enciumados da técnica e forma, e independentemente da intervenção ideológica do cliente. Uma obra desse tipo, cujo público eram pessoas do ofício, não precisava de uma "história", mas a vontade do duque, fazendo de uma demonstração privada um monumento público, mudou seu estatuto, tornando necessário o recurso a uma "invenção", que o técnico da forma não consegue encontrar, mas que lhe é sugerida por um intelectual como Borghini. Debate no interior do campo artístico, criação de um grupo de estátuas como resposta a um desafio específico, mudança de função da obra no momento em que se torna pública, função da "história", papel do conselheiro humanista, tais elementos são todos muito significativos; mas como se pode afirmar que isto nos diz mais sobre o *background* do maneirismo do que todos os tratados religiosos da Contra-Reforma? A afirmação significa que para uma história social da arte, tal como a entende Gombrich, qualquer documento que aparentemente diga respeito à "especificidade" do campo artístico é privilegiado diante de outros documentos que mostram as formas, as razões e as vias de uma "estratégia das imagens", entendidas como instrumentos de dominação ideológica, tal como era debatida e perseguida nos tratados da Contra-Reforma. Em suma: falemos

principalmente daquilo que ocorre no interior de uma série, os nexos com as outras séries (cultural, econômica, política etc.) são menos importantes. *But is all this true?*

Como alternativa à história social de Hauser, Gombrich define outra via, a da "crônica das mudanças nas condições materiais em que a arte foi praticada e criada no passado", a do conhecimento, *in primis*, das estruturas institucionais em que se desenvolve a atividade artística de uma época. A diferença entre as duas concepções é evidente. Num estudo recente, Peter Burke[37] a observa, definindo como microssociológica a abordagem de Gombrich e como macrossociológica a de Hauser e Antal.

Tratava-se em realidade de ambições e concepções muito diferentes. Se, no primeiro caso, o enfoque "microssociológico" podia se tornar uma disciplina auxiliar importante, o outro enfoque se pretendia um projeto global e totalizante de história da arte, em que deviam integrar-se os vários tipos de interpretação e leitura.

No começo dos anos 50, as condições eram desiguais e desfavorável a atmosfera política. Antal e Klingender morreram logo (1954 e 1955) e, dentre aqueles que se interessavam pela história social da arte, os partidários do método "microssociológico" ocupavam postos-chave nas grandes escolas anglo-saxãs, seu arsenal metodológico era muito mais amplo, complexo e sofisticado. Acrescente-se que a iconologia, a grande proposta alternativa à wölffliniana história das formas, ia ampliando suas divergências com a história social e que, depois da morte de Fritz Saxl, prevalecia no Instituto Warburg uma corrente que tendia a desprezar certos aspectos e propostas de grande importância na obra de Warburg.

Uma mudança de orientação se dará apenas no fim dos anos 60, coincidindo com a alteração do clima político e a emergência de uma crítica à cultura e à ideologia dominantes; mas a partir do início dos anos 50, sob a égide de uma personalidade brilhante, erudita e certamente genial como a de Ernst Gombrich, um novo positivismo, caracterizado pela proclamada prioridade da técnica sobre a ideologia, afirma-se no campo da história social da arte. E não é casual que o último resultado subversivo da iconologia, que Pierre Bourdieu chamará "um dos mais belos desafios jamais lança-

dos ao positivismo", seja *Arquitetura gótica e escolástica*, publicado em 1951, mas redigido já em 1948.[38]

Durante anos a história social da arte se enriquecerá de contribuições inteligentes e deliberadamente limitadas, suscitadas precisamente pela abordagem microssociológica. Acrescente-se que Gombrich, fiador e líder dessa tendência, nesta época voltava com freqüência[39] a enfatizar o caráter institucional das linguagens artísticas, investigando seus mecanismos, demorando-se na sincronia, na utilização de esquemas, tipos estereotipados, derivações, metáforas, símbolos, cânones, acentuando a tradição e procurando isolar um sistema que procedesse sem relações diretas, mas com relações limitadas e mediadas com outros sistemas e séries.

Nos últimos quinze ou vinte anos, Ernst Gombrich foi figura de ponta entre os historiadores da arte e certamente constituiu notável exceção num campo em que metodologicamente predomina uma espécie de ecletismo acadêmico e empírico. Ele situa-se de fato consciente e coerentemente no interior de uma tendência teórica e epistemológica sobre cujos pressupostos ajusta e ensaia os próprios instrumentos de pesquisa. Segue o positivismo lógico de Karl Popper e, contra o dualismo das abordagens, pronuncia-se pela unidade do método científico, que comporta um só tipo de andamento, quer para as ciências físicas, quer para as sociais (entre as quais está a história da arte); não deixa de enfatizar, sempre que pode, seu anti-hegelianismo, identificando o marxismo, por ele sempre combatido, com o "historicismo", o que quer que isso signifique (Edward Carr observou que "os conhecidos escritos do professor Popper sobre este assunto privaram os termos de qualquer significado").[40]

Apesar de tudo, seria perfeitamente errôneo situar Ernst Gombrich entre os partidários do desenvolvimento autônomo dos fenômenos artísticos. As formas sociais, os tipos de público, de clientes assumem um papel importante em suas hipóteses sobre o mecanismo da mudança.[41] O estilo é vinculado com a satisfação das necessidades de um grupo social; em conseqüência, numa sociedade tribal poderá imperar uma tradição conservadora: enquanto a forma existente serve a seu próprio fim não há necessidade de mudanças. Na hipótese de Gombrich, duas forças principais operam no

mecanismo da mudança: o avanço tecnológico e a rivalidade social. Esta última manifesta-se em formas particulares de símbolos de status, de ostentações que respondem a uma busca de prestígio, a um orgulho competitivo, e que possuem as próprias convenções, o próprio código. Em suma, estabilidade e mudança nos estilos dependem essencialmente de dois fatores: tecnologia + moda. Em relação às hipóteses de Antal ou de Hauser (o Hauser da *História social*), certos problemas, e em particular o do público, são enfrentados com uma gama mais rica de instrumentos, de mediações e variantes; entretanto, atingido certo ponto, interpõe-se uma espécie de barreira entre fenômenos artísticos e formas sociais. Sempre que possível Gombrich permanece deliberadamente aquém da barreira. Tomemos justamente o problema da mudança estilística na Idade Moderna: recentemente Gombrich citava,[42] a propósito do nascimento do cubismo, os testemunhos de um pintor inglês, Frank Rutter. Este recordava que um termo técnico, o de cristalização, ouvido casualmente por um pintor num curso de mineralogia, tivera um impacto extraordinário sobre um grupo de artistas parisienses que se encontrava na Closerie des Lilas. A divertida citação permitia que Gombrich afirmasse judiciosamente que o interesse de um grupo de jovens pintores por Cézanne não foi certamente devido ao achado casual de um termo, mas antes "ao desejo de encontrar uma alternativa ao impressionismo". Entretanto, o pequeno episódio parece-lhe iluminar a situação com mais clareza do que o fariam as pretensiosas histórias da arte moderna, que interpretavam o nascimento do cubismo como um símbolo da nova era. Resposta alternativa ao impressionismo? Certamente, mas por que essa necessidade de uma resposta alternativa? A resposta não está em Gombrich, mas em Benjamin: quando distingue em Baudelaire[43] o primeiro artista que reconheceu o mercado como instância objetiva do próprio tempo, quando evoca nos *Conseils aux jeunes litérateurs* [Conselhos aos jovens literatos] esse decálogo do produtor artístico na sociedade burguesa (*moyens nouveaux* [...] *produire beaucoup* [...] *aller vite* [...] *que tous les coups portent...*) [novos meios [...] produzir muito [...] fazer depressa [...] que todos os lances são válidos...], ele se lança para além da constatação, remonta às causas.

Ora, é este modo de encarar o problema que Gombrich não aceita. Precisando a diferença que a seu ver separa o *social historian* [historiador social] do *cultural historian* [historiador cultural], recentemente ele afirmava[44] que este último não se interessa tanto pelo mecanismo da mudança social em si mesma, mas antes pelas interações que essa mudança pôde produzir em vários aspectos da cultura, preocupando-se menos, por exemplo, com as causas econômicas e sociais do desenvolvimento urbano do que com a mudança de conotação em palavras como "urbano", "subúrbio", ou do significado da "ordem rústica" em arquitetura.

Para Gombrich, portanto, o problema da mudança pode ser estudado sem dar prioridade ao aspecto socioeconômico e, de resto, em toda sua obra ele recorre à polêmica contra a identificação de certas formas artísticas com certas estruturas sociais. As escolhas segundo as quais se manifestam as mudanças devem ser estudadas num contexto de alternativas, de atitudes mentais, de soluções polarizantes, de expectativas, de preferências que pressupõem uma espécie de autonomia do comportamento social, inspirado, além disso, por constantes disposições psicológicas. Seu método parece muitas vezes dirigido para extrapolar certos critérios usados na sociologia dos pequenos grupos e para utilizá-los em contextos de outra amplitude e de estrutura diferente.

Ultimamente, Gombrich parece admitir com relutância que pode existir uma relação entre certas escolhas e certas situações sociais e que as próprias escolhas estilísticas podem revelar-se metáforas de outras escolhas: "É possível que as 'soluções polarizantes' tornem-se símbolo ou metáfora de outras soluções menos articuladas. Possível, mas não necessário".[45]

Ou ainda: "Apesar do fato de que as teorias deterministas, hegeliana e marxista estão erradas neste e em outros campos, pode-se conceder que também nas preferências artísticas os dados podem estar viciados [*the dice will sometimes be loaded*] e que, ocasionalmente, existem elementos numa situação artística que podem estar em estreita relação com uma tensão social ou política".[46]

Adverte-se claramente como alguma *Positivismusstreit* [controvérsia acerca do positivismo] [47] veio a turvar a serenidade ou a segurança dos pes-

quisadores no terreno da história da arte e que, apesar dos grandes exemplos de Benjamin, a teoria crítica da Escola de Frankfurt não encontrou imediata acolhida junto aos historiadores profissionais da arte.

Uma voz alternativa neste contexto poderia ser a de Pierre Francastel, cujo método pretendia ser ao mesmo tempo, como notou Peter Burke,[48] micro e macrossociológico. O ponto forte de sua doutrina foi reivindicar um caráter autônomo e, ao mesmo tempo, uma função social às formas artísticas, nas quais, através dos sistemas de signos, exprimia-se uma visão do mundo em código. Apesar dos descuidos oratórios e das invectivas, Francastel confronta-se com os problemas de sua geração e não resolve o dilema: formas artísticas como expressão de uma visão do mundo ou autonomia e especificidade da linguagem artística? Devem-se a ele interessantes observações sobre a crítica de arte como arma ideológica[49] e sobre a arte como prefiguração do possível, temas que serão retomados em outra clave pela geração mais jovem.

Com essa geração, depois de 1968, assiste-se ao relançamento, em versão engajada que acentua essencialmente a ligação arte-ideologia, da história social da arte na Alemanha, na França, na Itália. Isso é história atual. E hoje Ernst Gombrich lamenta que o interesse dos historiadores da arte tenda a voltar-se para uma leitura que utiliza os monumentos "como espelhos que refletem a estrutura social do tempo".[50]

5. Para uma história social da arte II

Und immer wieder schikt ihr mir Briefe
In denen ihr, dick unterstrichen, schreibt
Herr Kästner, wo bleibt das Positive?
Ja, weiss der Teufel, wo das bleibt.

[E ela continua me mandando cartas /em que escreve, em letras enormes:/ onde está o positivo, senhor Kästner? /Nos quintos dos infernos, onde mais?].
Erich Kästner

Nossos estudos, hoje amplamente excluídos da vasta cultura que nos rodeia, tão isolados em revistas especializadas, em exposições ou esplêndidos museus onde o público se amontoa em busca de alívio momentâneo para a pressão do mundo real, esses estudos tiveram em sua época, sobre este mundo real, um autêntico impacto em domínios como a arte contemporânea, a religião ou a política.

Esta amarga constatação de Francis Haskell[1] revela uma ampla insatisfação com o estado atual de nossa disciplina. A primeira parte deste ensaio se iniciava destacando que dos mais diferentes lugares, e sempre com mais freqüência, exprimia-se uma preocupação com o empirismo dominante em nossas investigações. A reflexão de Haskell capta outro aspecto da questão, a segmentação, eu diria a crescente privatização de nossos estudos, seu fraco ou nulo impacto sobre as estruturas e a cultura do presente. Essa insatisfação manifesta-se, entre outras coisas, numa inquieta busca de modelos no campo das ciências humanas, desde a semiologia até a antropologia e a psicologia. Num livro recente, Suzy Gablik[2] procura até mesmo utilizar simultaneamente os modelos de Piaget, T. S. Kuhn e Lévi-Strauss, a fim de aplicá-los à história da arte, e refuta tanto Gombrich quanto Hauser, tratando-os de "*bonnet blanc et blanc bonnet*" [vinhos da mesma pipa], criti-

cando-os como inveterados historicistas e advertindo gravemente que o historiador que utiliza instrumentos puramente históricos já não poderá descobrir a verdadeira natureza daquilo que é "histórico".[3] Não estou de acordo com este postulado, porque penso que uma história social da arte pode permitir, mais que outros métodos, que se tomem as distâncias apropriadas em relação ao objeto examinado. De qualquer modo, tudo leva a crer que estamos atravessando em nossa disciplina um daqueles momentos que T. S. Kuhn[4] definiria como de "crise dos paradigmas", e que se manifesta na proliferação de teorias rivais e na crescente sensação de insegurança dos pesquisadores, forçados a abandonar os instrumentos e os modelos da "ciência normal" quando constatam que estes são insuficientes para explicar certo número de fenômenos.

É nesse contexto que se situam e ganham sentido essas reflexões, e gostaria agora de abandonar o discurso histórico-cronológico sustentado na primeira parte para abordar em seguida, por meio de uma análise temática, os pontos candentes da investigação, os nós mais freqüentes da "história social da arte", a fim de avançar alguma proposta.

Para poder concentrar em poucos itens aquilo que parece particularmente significativo, poder-se-á utilizar diversos tipos de grades, uma baseada sobre a divisão tipológica dos sujeitos (clientes, público, instituições, artistas, obras), outra baseada num eixo cronológico, de modo a recensear os momentos e lugares que com mais freqüência aparecem na investigação (os canteiros de obras das catedrais góticas, Roma no final do século XIII, a Florença do século XV, o final do século XVIII e os princípios da Revolução Industrial, certos aspectos e momentos do século XIX, os anos das "vanguardas históricas"). E ainda outra que, mediante casos específicos, indique os problemas que se põem com mais freqüência e os termos em que são postos; por exemplo, os múltiplos aspectos das "estratégias das imagens", da dominação (e da violência) simbólica, ou bem as relações entre as classes sociais, hábitos de percepção, cultura visual e expectativas. Ou, enfim, outras grades, organizadas segundo os esquemas tripolares habituais em sociologia, do tipo produção-distribuição-consumo ou estrutura institucional-cultura-personalidade. Todas essas

grades, e eventualmente outras, podem ser, no limite, sobrepostas. Por razões de comodidade, e sem querer atribuir-lhe caráter preferencial, utilizamos aqui a primeira, a tipológica.

OS CLIENTES

O problema dos clientes e, de um modo geral, dos investimentos artísticos é certamente um dos mais tratados; muitos estudos foram consagrados a ele nas últimas décadas e particularmente nos últimos anos. Além dos casos de indivíduos isolados ou de famílias, foram discutidas as atitudes de grupos ou de instâncias coletivas como a corte, a Igreja, a cidade. Em muitos casos, os resultados são notáveis e contribuíram para mudar certos aspectos já cristalizados. Os inúmeros estudos sobre a clientela de Caravaggio fazem com que este nos apareça numa perspectiva diferente daquela que aparecia em 1951, na época da grande exposição. Afirmar isto não quer dizer que os estudos sobre os clientes são utilizáveis para o único fim de elucidar os artistas, ainda que esta seja amiúde uma questão implícita. Falta, e seria muito útil, um estudo que esclareça e discuta os vários aspectos e os vários enfoques segundo os quais o argumento foi tratado, e certamente não será o texto de Peter Hirschfeld, *Mäzene* [Mecenas],[5] que preencherá esta lacuna.

Com efeito, existiram diferentes maneiras de abordar o problema. Para Antal, que dera grande importância ao cliente, este é (utilizando as palavras de Argan) "o mediador da função da arte por parte do grupo social que depende de sua direção". E, mais que mediador, poder-se-ia dizer o diretor, aquele que estabelece, em função dos interesses e da cultura de seu grupo, uma verdadeira e própria "estratégia das imagens" pelas quais se pode chegar, privilegiando certo estilo e certa temática, a "fazer concessões" a outro grupo. Para Hauser, de tal modo ele atua como porta-voz de um grupo social que pode representar-se como um personagem inclusive virtual.[6]

O texto que propôs um modelo antagonista e alternativo a estas tendências foi *The Early Medici as Patrons of Art. A Survey of Primary Sources* [Os primeiros Medici como mecenas: análise de fontes primárias],[7] exem-

plo concreto de "história social da arte segundo Ernst Gombrich", que fora esboçada e prefigurada na resenha ao livro de Hauser.

Já no título declara-se abertamente a intenção. O *modus operandi* consiste, antes de mais nada, em voltar às fontes primárias, aos testemunhos mais diretos. Trata-se de restituir a verdade da história contra a amplificação da retórica: "*Aliud est laudatio, aliud historia*" [Uma coisa é elogio, outra é história], é a frase de Leonardo Bruni que abre o ensaio. Em certos aspectos, algumas conclusões podem parecer não muito distantes de Antal; por exemplo, de vários modos se exemplifica e se indica com exatidão a intervenção do cliente na elaboração da obra em diversos níveis: seleção das matérias e das técnicas, preferências iconográficas, escolhas estilísticas, quer se trate de Michelozzo, quer de Benozzo Gozzoli, chegando-se à afirmação de que em certas obras "exprime-se mais o cliente que o artista". Por outro lado, encontramos uma antologia de textos da época, particularmente sugestiva, que esclarece a apreciação das obras por parte dos contemporâneos; por exemplo, quando Matteo de' Pasti estimula o rebuscado gosto de Piero de' Medici com a descrição de uma nova técnica de efeitos particularmente suntuosos e brilhantes, ou na descrição feita por Filarete da relação que o mesmo Piero mantinha com suas obras de arte, ou ainda na carta sobre os tapetes enviada a Giovanni de' Medici por Fruoxino, agente do Banco de Medici em Flandres. De modo exemplar, destacam-se as intervenções de Cosimo, de Piero e de Lourenço no terreno da arquitetura, acentuam-se as diferenças de motivações e de comportamento (o "confia em Deus" de Cosimo) e a manifestação, na época de Lourenço, de uma nova orientação quanto à atividade artística e seus produtos.

Essas operações são combinadas com significativas declarações de princípios: vontade de ver o passado em termos "humanos e não míticos" (o que lembra o desejo de Ranke de mostrar as coisas como realmente se passaram), de considerar os Medici, antes de tudo, "como seres humanos que operam sob a pressão dos acontecimentos, que ora resistem às imagens que suas ações precedentes criaram, ora sucumbem a elas" (só depois de tê-los considerado como homens — acrescenta-se — podemos considerá-los como clientes).

A enunciação de alguns temas e argumentos tratados no ensaio deve ser acompanhada de certas observações sobre aquilo que não é abordado, a fim de que se possam enxergar claramente os caracteres "alternativos" do modelo.

Surpreende, em primeiro lugar, uma não casual redução dos enunciados, uma vontade de não situar a questão em termos de estratos sociais, de conflitos e de luta de classes, de antagonismos, mas antes em termos de indivíduos, de pequenos grupos. A política de autocelebração e propaganda dos Medici, evidenciada com tanta clareza, de certo modo é em seguida limitada a seus aspectos mais restritos. Não falta em princípio a identificação de um elemento unificador (vale dizer, a utilização da encomenda e do mecenato como instrumento de dominação política e de legitimação, num momento em que a grande família florentina não podia fazer valer títulos legais de autoridade), mas, se esta hipótese de interpretação não é desenvolvida e aprofundada em todas as suas potencialidades, é porque Gombrich opõe-se àquelas que considera como generalizações arbitrárias, isto é, as classes sociais, seus conflitos e sua dinâmica, tal como o entendem os marxistas. Assim, o deslocamento e a mudança de orientação, de Cosimo a Piero e Lourenço, são atribuídos a uma espécie de oposição de gerações em constante progresso:

> Romancistas e biógrafos deram a conhecer a típica evolução das várias gerações de uma família poderosa: o homem que criou a fortuna da família ou a aumentou, perspicaz, taciturno e devoto; o filho que aceita a riqueza como algo inteiramente normal e sabe como aproveitar-se de seus frutos, amante de comodidades refinadas, mas também homem mundano; e, por último, o filho do filho, marcado por uma pesada herança de glória e responsabilidade: insatisfeito com a riqueza pura e simples, perpetuamente voltado para ideais mais elevados, um diletante cheio de engenho; talvez o caráter mais interessante dos três, mas também o mais ambíguo.[8]

Assim, muitas interrogações permanecem abertas: que fundamentos sociais tem essa prática da "magnificência" que se dá nesta época em Flo-

rença e em Roma, assim como em Urbino?[9] Como é que a arquitetura se torna não apenas instrumento por excelência de dominação simbólica, mas também, para usar as palavras de Warburg, "*kunstlerisches Ausgleichserzeugnis*" [produto artístico do equilíbrio],[10] instrumento artístico de mediação? De que modo as funções que lhe são atribuídas e a imagem que dela se tem são diferentes daquelas que tivera a Idade Média?[11] Como situar no contexto histórico e social a célebre passagem do *De re aedificatoria* [Da arquitetura] que anuncia (e contribui para) uma valorização do projeto arquitetônico (mais que da prática construtiva)?

> E quem não sabe como os cidadãos, em sua pátria ou fora dela, obtiveram da arquitetura não apenas gozo e satisfação, mas também a glória? Quem não se envaidece de ter realizado alguma arquitetura? Ademais, temos orgulho da casa que habitamos, caso esteja construída com um pouco mais de esmero que o habitual. Se constróis com muita elegância uma parede ou um pórtico, se o enfeitas com portas, colunas e tetos, os melhores cidadãos aplaudem e se comprazem, tanto por ti quanto por eles mesmos, sobretudo porque compreendem que com o fruto de tuas substâncias contribuístes de forma notável para a fama e o esplendor de tua família, de teus descendentes e de toda a cidade.[12]

É claro que, quando Filippo Redditi elogia as capacidades geométricas — e portanto arquitetônicas — de Lourenço, ou quando Niccolò Valori (para citar outra vez os exemplos evocados por Gombrich) assinala os estímulos e incrementos às construções graças a Lourenço, o projeto arquitetônico é considerado uma prática digna de um príncipe e seus produtos são objeto de uma consideração particular.

Como se chegara aqui e, principalmente, por meio de que fases e motivações ia se desenvolvendo esse processo que, desde a exaltação da prática arquitetônica e desde a atribuição ao príncipe de certas capacidades neste campo, desembocaria no aparecimento de uma nova concepção da arte e, assim, numa valorização da personalidade do artista, que já não é considerado como instrumento do cliente e executor de seus pensamentos, mas como operador (limitadamente) autônomo? A resposta poderá surgir so-

mente de uma história que não ponha limitações a seu campo, que integre o estudo dos processos e das relações de produção, das formas da estruturação do poder e da dominação política e simbólica, com seus modos, seus contrastes, suas contradições. Isso talvez nos permita compreender não apenas como, mas também por que "nos jardins de Lourenço foram plantadas as sementes de um novo gênero e de uma nova concepção da arte".[13]

Lendo às vezes esse magistral estudo que "recorda significativamente os temas warburguianos, embora com espírito diferente",[14] e que reduz, segundo as regras áureas do neopositivismo, o horizonte operativo no qual se insere a investigação, somos tomados de nostalgia pelos grandes ensaios de Warburg que, movendo céus e terra, afastavam-se do significado da utilização e da transformação das fórmulas clássicas, à luz de cuja imagem podiam ser esclarecidas as profundas tendências psicológicas da burguesia florentina da segunda metade do século XV.

Graças a suas notáveis qualidades e a sua reprodutibilidade, o modelo de Gombrich foi aquele que obteve maior sucesso nos últimos quinze anos, especialmente no mundo anglo-saxão, onde se desenvolveu toda uma investigação sobre os clientes, cujo nível é atestado pelo excelente livro de Francis Haskell, *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*.[15] Uma citação do prefácio esclarece como o problema foi encarado:

> Evitei deliberadamente qualquer tentativa de "explicar" a arte em termos de clientela. Também evitei as generalizações e procurei ser severamente empírico, mesmo ao risco de eludir certos problemas que são vitais e que muito me interessam. Inevitavelmente fui obrigado a pensar e repensar as relações entre arte e sociedade, mas, durante as investigações, não pude convencer-me da existência de leis gerais válidas para qualquer circunstância. Em certos momentos, as conexões entre condições econômicas, políticas e um determinado estilo pareceram-me particularmente estreitas; em outros, só fui capaz de descobrir a lógica interna do desenvolvimento artístico, o capricho pessoal ou a obra do acaso.

Essa declaração apaixonada e sincera considera o problema de modo bem claro. O próprio uso dos termos, esse "explicar" entre aspas ou essa

recusa de "convencer-me da existência de leis gerais válidas" evidenciam a redução polêmica de uma problemática que, assim formulada, acaba por assumir um aspecto quase caricatural, podendo mostrar como as propostas de Antal e de Hauser foram acolhidas e, afinal de contas, mal compreendidas e distorcidas por um clima cultural incapaz de acolhê-las.

Nesse sentido, é sempre útil seguir, até onde é possível a partir de um resumo,[16] as discussões ocorridas num simpósio sobre *Cities, Courts and Artists* [Cidades, cortes e artistas], organizado em 1960 pela revista *Past and Present*, com a participação de historiadores e historiadores da arte. O passar dos anos não modificou muito os termos da questão.

Entre os participantes encontramos em primeiro lugar Ernst Gombrich, cuja comunicação de abertura dá o tom ao encontro. Querendo demonstrar o fato de que o "trânsito" entre desenvolvimento social e desenvolvimento artístico não é de sentido único, Gombrich destaca:

1) que não era somente a situação do cliente que influenciava a arte, mas também a situação artística que estimulava a demanda dos clientes;
2) que as mudanças artísticas podem abarcar um espectro muito amplo, que se estende desde as variações na moda até as novas invenções, cujo sucesso é assegurado por uma demonstrável superioridade;
3) que entre os motivos que podem estimular a clientela devem-se ter presentes: a) o orgulho cívico (por exemplo, a consciência dos florentinos de seu elevado status intelectual e político); b) o orgulho familiar (rivalidade através das encomendas artísticas entre os Strozzi, os Medici, os Tornabuoni etc.); c) o orgulho pela própria época (sentimento de superioridade sobre o passado, tal como aparece na dedicação de Alberti por Brunelleschi);
4) que, enfim, o prestígio que os artistas conferiram aos clientes teve como resultado a emancipação do artista do estatuto mecânico-artesanal e sua elevação à posição de gênio divino. O fato de que Federico Gonzaga rogue humildemente a Michelangelo que lhe dedique ao menos alguns traços em carvão indica uma inversão dos papéis sociais que não seria possível sem a excepcional maestria do artista.

Se a primeira comunicação se ocupava particularmente do problema da clientela nas cidades do século XV (especialmente Florença), a segunda, feita por Francis Haskell, discorria sobre a arte nas cortes do período barroco, chegando às seguintes conclusões:

1) que não existe uma relação necessária entre um estilo artístico e um tipo de sociedade;
2) que a arte de corte não é uma constante, mas que, estudando a relatividade dos estilos (maneirismo, classicismo e barroco foram indicados como "estilos de corte"), poder-se-á chegar a certas conclusões ligadas a determinada corte e a um período específico;
3) que o problema se põe principalmente em termos de proposta e contestação: se uma corte adota um estilo clássico, um estilo livre e colorido será associado com a oposição e, inversamente, se utilizará um estilo clássico contra o rococó da corte.

As duas comunicações possuem certa base comum: a proclamada necessidade de propor o maior número de variantes na relação entre clientes e estilos, a necessidade de proceder, com a maior cautela, caso a caso, evitando as generalizações e, enfim, o recurso àquilo que se poderia chamar o "modelo do pingue-pongue", ou seja, uma situação em que dois jogadores de igual valor (neste caso, artistas e clientes, e até mesmo artistas e sociedade) passam a bola um para o outro e, segundo as épocas históricas, alternam-se no serviço.

Entretanto, o jogo não é tão equilibrado assim e um dos campeões com freqüência fica em condições de inferioridade em relação ao outro. Poder-se-ia notar, por exemplo, que um fato como a excepcional capacidade artística (de que fala Gombrich a propósito de Michelangelo) não produz por si mesmo em todas as épocas uma inversão de papéis, como mostra a lamentável história de Gusmin da Colonia que, segundo relata Ghiberti, viu uma de suas obras-primas ser fundida a mando do duque d'Anjou que, por falta de dinheiro em espécie, desejava recuperar o ouro nela empregado. E que, portanto, para que esta capacidade seja reconhecida, como é o caso de Federico Gon-

zaga, ela também deve ser acompanhada de uma mudança na função atribuída à atividade artística. Os clientes do século XVI não se inclinam diante dos artistas porque estes são melhores, mas devido ao novo papel de legitimação e dominação simbólica que se atribui a suas obras no momento em que se constituem os Estados absolutos. Por outro lado, é óbvio que esse papel podia ser estimulado de modo bem diferente pelos estilos de Rafael ou de Michelangelo do que, por exemplo, pelo estilo de Perugino.

Nem todas as intervenções tomaram o mesmo rumo e as relações entre as tendências de fundo do processo histórico e os fenômenos artísticos foram mais de uma vez evocadas. O próprio Haskell observou que o declínio da onda de naturalismo que se estendera a toda a Europa no início do século XVII devia provavelmente ser relacionado com o auge do absolutismo; Rudolf Wittkower recolocou o problema da relação entre a identidade social do cliente e a escolha de um estilo (questão à qual Gombrich objetou que não se podem perceber na arte desse período preferências de classe inconscientes e que, além disso, as classes sociais da época não constituíam grupos articulados que utilizavam o estilo para manter a própria identidade) e indicou como a unidade visual de Florença rompeu-se no século XV por causa da multiplicação das intervenções privadas, devidas ao incremento dos monumentos familiares em relação aos públicos. Mas a orientação dominante foi dada pela linha de Gombrich e, durante anos, foi grande o temor de cair no determinismo econômico e utilizar aquilo que Lawrence Stone chamará "o útil, mas velho e tosco trator marxista".[17]

Para afinar os instrumentos de investigação e tirar melhor proveito da potencialidade dos modelos marxistas, seria oportuno priorizar particularmente momentos como os da perturbação, em geral pouco estudados, ou os que poderiam ser definidos como da "fundação".

Como exemplo do segundo caso poderíamos escolher o nascimento dos Estados Unidos. Já em 1833 Alexis de Tocqueville fez argutas observações sobre a "democratização" artística nesse país, relacionando-a com o tipo de cliente e com as estruturas sociais e políticas que levavam ao aumento da demanda e à diminuição das capacidades econômicas do indivíduo:

Nas aristocracias fazem-se alguns grandes quadros e, nos países democráticos, uma porção de pequenas pinturas. Nas primeiras, erguem-se estátuas de bronze e, nas segundas, moldam-se estátuas de gesso.

Quando cheguei pela primeira vez a Nova York por esta parte do oceano Atlântico que se chama a margem leste, fiquei surpreso ao perceber, ao longo da costa e a alguma distância da cidade, um certo número de pequenos palácios em mármore branco, dos quais vários tinham uma arquitetura antiga; no dia seguinte, indo considerar de perto aquilo que atraíra particularmente meu olhar, descobri que suas paredes eram de tijolos esbranquiçados e suas colunas de madeira pintada. Dava-se a mesma coisa com todos os monumentos que admirara na véspera.

E, no capítulo seguinte, com o significativo título "Pourquoi les Américains élèvent en même temps de si petits et de si grands monuments" [Por que os americanos erguem ao mesmo tempo monumentos tão pequenos e tão grandes]:

No lugar em que queriam fazer sua capital, os americanos construíram uma enorme cidade que, ainda hoje, não tem mais habitantes que Pontoise, mas que, segundo eles, um dia deverá ter 1 milhão de habitantes; eles já derrubaram as árvores dez léguas à volta, de medo que viessem a incomodar os futuros cidadãos dessa metrópole imaginária. Ergueram, no centro da cidade, um palácio magnífico para servir de sede ao congresso, ao qual deram o pomposo nome de Capitólio [...]. Assim, a democracia não apenas leva os homens a fazer uma porção de obras minúsculas, ela também os leva a erguer um pequeno número de grandes monumentos. Mas, entre esses dois extremos, não há nada.[18]

A busca de uma identidade nacional através da produção artística, a demanda de uma imagem em que seja possível reconhecer-se, o nascimento de uma ideologia são alguns dos problemas que enfrentam naquele momento os Estados Unidos, abrindo um terreno particularmente promissor ao estudo dos clientes.[19]

Quanto ao primeiro caso, o da perturbação, podemos citar o estudo de Gianni Romano, que examina[20] um momento de ruptura e de brusca sucessão de grupos de clientes e a passagem, em Casale, da burguesia e da aristocracia monferrina ligada aos Paleologi, à nova classe dos funcionários ducais e aos Gonzaga, porta-vozes do imperador e do movimento de refeudalização da Itália. É de se desejar uma análise geral do conjunto do campo artístico no momento da Revolução Francesa, pois até hoje dispomos apenas de contribuições parciais.

Por outro lado, pode ser frutífero para um estudo dos clientes o método de análise estratigráfico aplicado numa recente exposição sobre arte do Médio Reno em torno de 1400,[21] com o significativo subtítulo de *Ein Teil der Wirklichkeit*, uma parte da realidade, em que se estudavam as formas de mecenato e as preferências dos burgueses da cidade, dos nobres do campo e da corte arcebispal de Mainz.

Em geral, um *punctum dolens* [ponto nevrálgico] na investigação sobre os clientes é o de isolar um caso particular, enquanto a caracterização e a identificação dos elementos significativos só podem resultar de uma análise mais geral, que permita levar em consideração um número suficiente de elementos de comparação. Nesse sentido, um útil instrumento de controle, e que tem sido negligenciado, é o da história comparada, à qual nos introduz o útil livro de Peter Burke sobre Veneza e Amsterdã.[22]

Em contrapartida, as teses de um historiador da economia, R. S. Lopez, propuseram novas vias de desenvolvimento na relação entre conjuntura econômica e investimentos artísticos, sugerindo que as grandes encomendas se dão sobretudo em períodos de crise (o que proporciona uma nova visão do Renascimento) e que, por outro lado, um excesso de investimentos artísticos pôde comportar, devido à imobilização sem lucro de grandes somas em dinheiro, inclusive um perigo de estagnação econômica (a construção de catedrais de dimensões despropositadas teria bloqueado o desenvolvimento em muitas cidades da Île-de-France).[23]

O PÚBLICO

Ao contrário do que ocorreu em outras disciplinas, os historiadores da arte pouco fizeram para formular e fundamentar o problema do público. "O historiador da arte que estudasse apenas a história dos artistas se comportaria como o historiador da economia que considerasse como operadores econômicos unicamente os produtores, e não os consumidores", escreveu Argan, e um crítico alemão reivindicou a legitimidade de uma história da literatura vista da perspectiva do leitor.[24] Entre nós, porém, isso tem se dado pouco. Em contrapartida, são notórios os resultados obtidos neste sentido na história da literatura. Desenvolveu-se aqui um tipo de investigação, particularmente válida para certos períodos como os séculos XVII e XVIII, baseada sobre o exame dos catálogos das bibliotecas do tempo, e que proporcionou resultados surpreendentes. Já num artigo publicado em 1910 e intitulado *L'enseignement des bibliothèques priveés* [O ensinamento das bibliotecas privadas], Daniel Mornet[25] mostrou quais eram os livros mais comuns numa biblioteca setecentista. Bem pouco do que representa para nós o grande século XVIII, havendo, ao contrário, uma enorme quantidade de livros de aventura e obras esquecidas de Thémiseul de Saint-Hyacinthe ou de Madame de Graffigny. A grande lição desse estudo foi evidenciar com clareza a intervenção de um mecanismo seletivo[26] que orientou e, inclusive, determinou as sobrevivências, mostrando a distância entre a sistematização hierarquizada que então era feita de uma certa situação cultural e os habituais testemunhos da época. A partir disso desenvolveu-se um tipo de investigação que conduziu a obras como a de Furet, que analisa os pedidos de autorização para publicação levados a cabo durante quase um século na França, e ao uso de métodos quantitativos.

Para os historiadores da arte o problema não se esgota no exame dos catálogos de coleções ou dos carnês de vendas, embora esses estudos, de recente desenvolvimento, possam conduzir a importantes resultados.[27] O problema é também o do público não colecionador (entre outras coisas, a investigação sobre os proprietários de livros tem um alcance muito maior do que aquela sobre os colecionadores, e esta já é uma diferença fundamen-

tal), do público que desfruta de obras acessíveis a todos, que as aprecia, que as interpreta segundo certos critérios, certos hábitos, certos modos que se trata de restabelecer fazendo apelo a uma espécie de arqueologia do juízo que ultrapasse a história do gosto para se tornar uma história das experiências e dos hábitos perceptivos, que devem ser relacionados com aquilo que Lucien Febvre e sua escola chamavam o equipamento mental de um grupo social particular numa época determinada. Nesse sentido devem-se analisar e utilizar as freqüentes observações de Gombrich sobre os hábitos e os comportamentos de um público e seu próprio conceito de *mental set* [estoque mental], que é justamente definido por níveis de comportamento do espectador.[28] Com mais forte razão, deveria ser tomado em consideração nesse contexto o conceito de *habitus* mental e o de "força geradora de hábitos", que Erwin Panofsky introduz em *Arquitetura gótica e escolástica*.[29] Referir a "força geradora de hábitos" a um organismo social por excelência, como o sistema educativo, é uma operação que deveria constituir um modelo para uma história social da arte que não deve satisfazer-se com explicações que na verdade se auto-refletem, como aquelas que confundem *Weltanschauung* [ideologia] com *Zeitgeist* [estilo].

Como observa Pierre Bourdieu:[30]

> Panofsky propõe a solução aparentemente mais ingênua e que, na verdade, é a mais sólida: numa sociedade em que a transmissão cultural é monopolizada por uma escola, as afinidades subterrâneas que unem as obras da cultura dos doutos (e ao mesmo tempo as atitudes e os pensamentos) encontram seu princípio na instituição escolástica a que se atribui a função de transmitir conscientemente (e às vezes também inconscientemente) certas atitudes inconscientes ou, mais exatamente, de produzir indivíduos dotados do sistema de esquemas inconscientes — ou muito subterrâneos — que constitui sua cultura.

Uma análise dos textos contemporâneos às obras pode permitir a identificação de certas preferências, certas escolhas, e o próprio Panofsky mostra-o bem em sua introdução a *Suger de Saint-Denis*,[31] enquanto, de outro

lado, Meyer Schapiro[32] evocou a sensibilidade visual de um espectador da época românica, analisando um texto em que, a propósito de um traslado de relíquias, o cronista se detinha, com particular interesse e farto vocabulário, a evocar os diferentes e preciosos tecidos. Explorados desse ponto de vista, os documentos do século XIV seriam ricos em detalhes, e basta lembrar aquela habitação pintada, "*oculo* [...] *delectabilis, cordi letabilis et singulis sensis humanis amabilis*" [agradável à visão, fatal ao coração e particularmente amável ao sentimento humano] para a qual, em Siena, no ano de 1316, solicitam-se aos Nove medidas concretas de conservação.[33] E quem não se lembra dos detalhes que Longhi proporcionou para esta investigação: "*Qua se sfogia et triumpha cum recami de perle*" [Que se exibe e triunfa com bordados de pérolas]?

Para o século XV florentino uma tentativa nesse sentido foi feita por Michael Baxandall, num sugestivo livro intitulado justamente *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* [Pintura e experiência na Itália do século XV],[34] enquanto recentemente Carlo Ginzburg trazia importantes elementos para esclarecer, a propósito de certas imagens de Ticiano, a lenta emergência da visão como sentido erótico privilegiado no século XVI e M. Ozouf mostrava — a propósito das festas revolucionárias — como o problema se punha no século XVIII.[35] Tudo isso acentua a importância de uma história da visão, que não seja a mesma postulada por Wölfflin nos *Princípios fundamentais*, mas uma espécie de história social como a história dos sentidos evocada por Marx nos manuscritos de 1844.[36]

Um problema ligado ao estudo do público é o da "estratégia das imagens", abordado por Antal em seu livro sobre a pintura florentina. Problema que se torna fundamental, mas já esquecendo a relação com as classes sociais, no livro de Otto von Simson sobre Ravenna,[37] cuja tese principal é justamente a utilização política das imagens e em geral das obras de arte como instrumentos da propaganda imperial durante o período da dominação gótica. Essa problemática suscitou um interesse particular e ganhou importante desenvolvimento na obra dos jovens historiadores da arte alemães de tendência marxista.[38] Nesse sentido, também os estudos sobre a utilização da arte como instrumento de propaganda durante a Revolução Francesa[39] apontam problemas que exigem um estudo do público.

O público não constitui uma categoria homogênea, não no tempo, evidentemente, nem tampouco no mesmo momento e no mesmo lugar. Isso supõe outra vez o problema das classes e dos contrastes de classe no interior de uma sociedade onde é, por conseguinte, necessário distinguir os vários tipos de público. Já em 1923, Levin Schücking escrevia:

> Não existe absolutamente um espírito da época, existe, por assim dizer, toda uma série. Sempre será possível distinguir grupos diversos com ideais de vida social orientados de maneira diferente.[40]

Uma vez mais, observações muito interessantes nesse sentido foram esboçadas por Michael Baxandall que, entretanto, depois de destacar a existência no interior do estrato mais elevado do público de diferentes subgrupos com capacidade e hábitos particulares, abandona essa busca para tentar a dos "estilos de discriminação mais acessíveis em geral".[41] Como vimos, um exame mais amplo fazia parte das intenções de Antal, que indicou um rumo sem aparentemente dispor dos instrumentos capazes de medir o equipamento mental de um grupo.

Fundamental para um estudo do público é o problema da divulgação. Com efeito, diferentes estratos ou grupos sociais podem servir-se de modo mais ou menos consciente (ou inclusive sofrer) de diferentes circuitos de divulgação. Certas obras, feitas para ser acessíveis a todos, terão um vasto circuito e um público amplo, indiferenciado, pertencente a diversas classes sociais; outras, destinadas à fruição privada, terão circulação limitada e público restrito, pertencente a uma classe selecionada e ostentatória. O abade Lanzi percebeu de pronto o problema: ao sublinhar o fato de que os melhores produtos da pintura de Siena eram todos acessíveis ao público, enquanto o mesmo não se dava com a pintura florentina, ele nos faz notar que esta é "uma circunstância observada por poucos e nunca produzida por ninguém". E prossegue:

> Tudo o que fizeram de melhor os pintores sienenses acha-se aberto ao público naquelas igrejas; e quem as viu não tem demasiado interesse em co-

> nhecê-los, basta observar os vários quadros que se encontram nas casas dos cavalheiros. Em Florença não é assim; nenhum quadro de Da Vinci, de Buonarroti, de Rosso se vê em público; nenhuma das mais belas obras de Andrea ou de Frate; pouco também dos demais, que mantêm o crédito da escola...[42]

Além disso, a destinação a um ou outro circuito de divulgação podia comportar o uso de códigos diferentes. Enfim, podia ocorrer que o curso normal dos circuitos fosse interrompido ou sofresse perturbações, provocadas pela "privatização" renascentista ou, ao contrário, por um movimento inverso, a publicidade revolucionária e napoleônica. Com a fundação e o rápido incremento do *museum*, muitas obras, que durante séculos haviam permanecido apartadas ou até mesmo ocultas, conheceram subitamente uma grande notoriedade, com conseqüências importantes e de difícil avaliação. Não se afirmou talvez que Schlegel, Boisserée, adentraram-se na descoberta dos primitivos nórdicos e, portanto, numa das mais brilhantes manifestações do primeiro romantismo, precisamente graças aos quadros transportados a Paris?[43]

Para concluir, é evidente que cada trabalho sobre o público terá seu ponto forte numa vertente que não é aquela da gênese da obra, tradicionalmente privilegiada; mas fazer a história de um público deve significar fazer também uma história de expectativas, não só de recepções.

AS INSTITUIÇÕES

Um determinado número de estudos, na verdade ainda insuficiente, tem sido consagrado nestes últimos anos às instituições, isto é, às diversas instâncias, mais ou menos institucionalizadas, que asseguram a fase geralmente indicada como de "distribuição". E mais precisamente às instâncias que, no interior do campo artístico, ocupam-se de um bom número de tarefas, desde a legitimação até a promoção, a educação, a seleção, a consagração, a troca, a venda, a conservação, a proteção, o inventário, a explicação, a reprodução. No texto que dedicou ao estudo do funcionamento da produção intelectual e artística no interior do modo de produção capitalista, Pierre Bourdieu destacou a crescente importância assumida por

essas instâncias durante o processo de autonomização do campo das atividades artísticas e a "autonomização progressiva (no interior desse campo) do sistema de relações de produção, de circulação e de consumo dos bens simbólicos".[44]

O conceito de campo pode ser de notável eficácia operatória numa história social da arte. Em física, ele indica a distribuição contínua de algumas condições predominantes através de uma sucessão, onde a palavra condição indica uma grandeza qualquer que pode variar conforme o problema de que se trata. Já nesta definição o conceito operacional de campo assume um caráter dinâmico e variável que pode permitir levar em consideração diversos fatores ligados a uma "condição predominante", em que a posição de um influencia e é por sua vez influenciada pela do outro.

Pierre Bourdieu, que o usou especialmente em sociologia do conhecimento, dá a seguinte definição do "campo intelectual":[45]

> Irredutível a um simples agregado de agentes isolados ou a um conjunto somado de elementos simplesmente justapostos, o campo intelectual, à maneira de um campo magnético, constitui um sistema de linhas de força. Isso equivale a dizer que os agentes ou os sistemas de agentes que o integram podem ser descritos como outras tantas forças que, pondo-se, opondo-se e compondo-se, conferem ao campo sua estrutura específica num determinado momento.

E tem ainda o cuidado de mostrar, ilustrando sua gênese, que ele é um fenômeno histórico constituído progressivamente em concomitância com o desenvolvimento de certas condições favoráveis, até adquirir instrumentos próprios de legitimação, dotar-se de autonomia relativa e manter relações mediatas com os outros campos e as outras séries. É a presença dessas mediações que evita as comparações baseadas em homologias redutoras entre as estruturas significativas das obras, a visão do mundo e a organização social que a sustenta.[46]

A definição de campo intelectual pode ser transferida para o campo

artístico. Artistas, público, clientes, críticos, historiadores da arte e vários tipos de instituições virão a conferir ao próprio campo, com suas configurações e oposições, a própria estrutura específica num momento determinado. A consciência da "historicidade" do campo, e o fato de que também estão incluídos os historiadores da arte, permite um distanciamento diante das recorrentes tentações do absoluto, a que estão sujeitos os membros do campo, esquecendo de analisar a própria posição e tomando por qualidades imanentes e permanentes das obras ou dos artistas os caracteres que na verdade foram fixados por um processo totalmente histórico de canonização.[47] Métodos comuns de enfoque e de comportamento podem num determinado momento unir vários elementos do campo, como bem indicou Meyer Schapiro ao sublinhar o caráter arbitrário e a-histórico com que procediam certos membros da Nova Escola de Viena e os vínculos que tinham algumas de suas atitudes e comportamentos com certas práticas da arte contemporânea:

> Os doutrinários da Nova Escola de Viena não investigaram seus métodos de enfoque e tampouco as relações que podem ter com os valores contemporâneos na arte e na vida social. Quando observamos as grandes abstrações e as sutilezas inverificáveis, os esforços para criar instrumentos intuitivos, a afetação das observações formais que freqüentemente afloram nesses critérios, tudo isso nos lembra as práticas da arte e da crítica de arte contemporânea em que a sensibilidade inventiva cria os próprios objetos fomalizados, delicia-se com as próprias "leis" e aprecia as próprias fantasias absolutamente privadas, justificando tal atividade como um sistema experimental de dedução artística ou como uma percepção intuitiva das essências e dos conjuntos.[48]

Os pioneiros da história social da arte, especialmente Antal e Hauser, em parte negligenciaram a importância das instituições e de sua função mediadora, ou ao menos não fizeram um exame detalhado do assunto. E recentemente Nikolaus Pevsner, no prefácio à reedição de seu livro sobre as academias de arte, pôde escrever que bem pouco se havia acrescentado a sua

bibliografia de 1940.[49] O papel capital das academias tem suscitado, embora há poucos anos, um interesse crescente, assim como é relativamente recente o interesse pelos museus, as instituições, o mercado artístico. Uma instituição capital como a do museu amiúde foi tratada mais com a intenção de estabelecer a sucessão de suas formas e de seus conteúdos numa perspectiva positivista do que estudada do ponto de vista de sua função social e ideológica. Os problemas da tutela dos "bens culturais" e uma nova reflexão sobre o próprio conceito de "bem cultural" foram, como se sabe, recentemente examinados na Itália,[50] mas um grande número de aspectos institucionais, e não dos menos significativos, continua desprezado. Também neste campo o exame das perturbações, dos conflitos de competência, das contradições que golpeiam o sistema das mediações parece extremamente promissor, com a condição de não se limitar a registrar as conseqüências, mas de chegar a buscar os processos. E também com a condição de considerar os diferentes elementos e agentes que entram em jogo em diferentes posições. A história intelectual de uma universidade medieval — observou-se recentemente —[51] não se contentaria em passar em revista os prováveis professores e suas obras. Seria preciso compreender melhor aquilo que realmente sucede com os estudantes. Esta necessidade de uma história que não proceda do alto, mas que leve em conta, na medida do possível, os vários grupos que intervêm no funcionamento de uma instituição, é também para nós um problema capital. Mas estamos apenas no início desse estudo.

OS ARTISTAS

A partir do século XIX a historiografia da arte conheceu um impetuoso desenvolvimento da monografia, mas esse fenômeno, de grande interesse e significado preciso para a história social dos historiadores da arte, nem sempre — e, com freqüência, até mesmo raramente — contribuiu para o conhecimento da história social dos artistas. Esta se desenvolveu (limitadamente) sobretudo em duas direções: história das condições materiais do modo de trabalhar dos artistas, de seu recrutamento, da organização de seu trabalho e de seus grupos, de sua formação, de sua cultura e, de outro lado, história

de sua psicologia, de seu comportamento, de suas imagens, de seu mito.[52] Ambos os estudos contribuem para uma história do estado social dos artistas, mas raramente são conduzidos de modo convergente e estamos longe de uma tipologia sociologicamente fundada dos produtores e dos fruidores, como foi proposta na história literária.[53]

No sintético balanço da situação de nossa disciplina, que já tive ocasião de citar, Argan critica o modo de enfocar a história dos artistas. Até agora, eles eram considerados em estreita ligação com os clientes e, portanto, como participantes de uma história do poder, da autoridade, embora lhes coubesse participar, através de suas obras e de sua própria condição, à história do trabalho, da liberdade. Esta é uma posição que se opõe a outra, violentamente crítica, exposta por Jean Gimpel em seu panfleto *Contre l'art et les artistes* [Contra a arte e os artistas], no qual a verve polêmica sobrepõe-se unilateralmente às teses e às demonstrações. Entretanto, a história do trabalho é também a história da divisão do trabalho e, nesta última, o artista não ocupa as posições mais alienadas. É verdade que o vínculo estabelecido quase sistematicamente entre o artista e o cliente acabou por incluir mecanicamente o primeiro na história do poder do segundo. Mas, mesmo considerando o problema em outros termos, será preciso recorrer a uma história, se não do poder *tout court*, ao menos dos modos de dominação. É explícita, neste sentido, uma passagem de Le Goff que vale a pena citar:

> Também o campo artístico ficaria esclarecido pela aplicação da análise política em sentido amplo. Não é só questão de examinar as influências da clientela sobre a forma, o conteúdo e a evolução da arte. É questão sobretudo de analisar como o conteúdo das obras de arte é ordenado em relação ao poder em geral. A meu ver, E. Panofsky deu um primeiro passo nessa direção quando relacionou o estilo gótico, através da noção polivalente de ordem (e de hierarquia), ao método escolástico e, em conseqüência, ambos com a ordem sociopolítica encarnada na Île-de-France em torno do ano de 1200 da monarquia capetíngia.[54]

Surpreendente, mas significativa, a escassa utilização que tiveram as grandes publicações de documentos dos séculos XVIII e XIX, de um Bottari,

de um Milanesi ou de um Gaye, para nos limitarmos às fontes italianas. Quanto às obras, as notícias que eles continham foram amplamente utilizadas para fixar certas datas, precisar certas atribuições, reconstruir certos conjuntos desmembrados, identificar obras que haviam mudado de posição; entretanto, pouco se fez para colher as excepcionais indicações que podiam proporcionar sobre a posição do artista na sociedade, sobre a imagem que num determinado momento os contemporâneos dele podiam ter, sobre o papel que lhe era confiado, sobre as funções que se lhe pedia para desempenhar e sobre suas reações diante delas. Mas os problemas não acabam aqui, na verdade abre-se uma nova série deles: o da seleção, do desaparecimento, da sobrevivência dos artistas no tempo.

> Desaparecimentos e redescobertas devem ser examinados, visto que a perda de um pintor pode ser para o historiador da arte da mesma importância que a perda de uma batalha para o historiador político,

escreveu de modo eficaz S. Meltzoff a propósito da redescoberta de Le Nain.[55]

Aceleração no mecanismo das redescobertas,[56] redefinições, tormentas e conflitos na relação entre artista e poder, tudo nos leva a identificar o século XIX como o laboratório por excelência para uma história social dos artistas. Mas, apesar das sugestões de Walter Benjamin ou de Francis Klingender, várias zonas permanecem obstinadamente inexploradas. Assim, as excelentes monografias de Konrad Farner sobre Doré, o "romântico industrializado", ou de L. Dowd sobre David, diretor das festas republicanas, permanecem uma exceção, enquanto os estudos de Thimoty Clark, de P. Angrand, de J. Lethève[57] indicam itinerários obrigatórios e possíveis rumos de investigação.

AS OBRAS

Restam as obras, e sua leitura constitui para o historiador da arte um autêntico *hic Rhodus hic salta* [Aqui fica Rodes, salte aqui]. Encontrar uma

chave de leitura, através do enfoque da história social, seria vencer a batalha, chegar, finalmente, à meta. O fato é que a "chave mestra [...] indispensável para decifrar os enigmas que nos foram transmitidos"[58] não é tal qual a esperamos, única e inequívoca. Com efeito, "ler" as obras significa acionar um complexo mecanismo, com tempos e modos distintos de funcionamento. Antes de tudo, significa pôr em evidência os elementos que nelas confluíram, os caracteres que as distinguem ou as aproximam de outras, de um tempo, de um lugar. Significa constituir determinado *corpus*, segundo critérios sucessivamente estilísticos, temáticos ou de outros tipos; significa, antes de tudo, delimitar o campo, operar uma escolha, precisar os critérios que comportam a inclusão ou a exclusão, isto é, constituir uma hierarquia. Significa, além disso, seguir os passos dos acontecimentos, da relação com o público, das conseqüências no tempo.

Podemos considerá-las, citando mais uma vez Baxandall, um depósito de relações sociais (relações entre artista e cliente, entre artista e público), mas seu vínculo com a sociedade não termina no momento em que se cumpriu a gênese. A partir desse momento, elas vivem no tempo, esquecidas ou transmitidas, respeitadas ou destruídas, são objetos de um repetido filtro social, e quando chegam a sobreviver são reinterpretadas, revistas, revisitadas.

Se a história da gênese tem um limite preciso, o acabamento, mais dilatado no tempo, longínquo, é o limite da recepção. Esses dois fenômenos, essas duas vertentes, mais próximas do que se imagina, são objeto de estudo da história social da arte. Para a leitura das obras, esta não conhece uma autêntica rua principal, no máximo pode ter uma porção de vias secundárias. O que a distingue é antes o projeto em que as leituras se integram. Deve operar principalmente em duas vertentes. Assim, toda análise que, graças a instrumentos lingüísticos adequados, precisa a posição de uma obra em relação a um sistema, interroga, excluindo as funções expressivas ou documentais, sua "trama", sua estrutura — sem levar em conta o "mercado do algodão" ou a "política dos trustes", como pedia Schlovski[59] — e permite relacioná-la com uma série, pode ser utilizada pela história social da arte. Em contrapartida, na outra vertente, uma história da destruição das imagens, dos episódios icono-

clastas,[60] terá um enorme interesse como história de uma discrepância surgida num momento histórico preciso entre o público, ou melhor, uma parte deste, e as obras, como história de mudanças de funções.

Situar uma obra no âmbito de um sistema, referi-la a um modelo através da identificação de alguns de seus elementos e o vínculo estabelecido entre estes e certos protótipos, é algo que pode ter profundas conseqüências. É desse modo que Bakhtin, revelando e elucidando as fontes populares de Rabelais, esclareceu a presença determinante de uma cultura popular na Idade Média e no Renascimento;[61] assim, Meyer Schapiro,[62] reconhecendo em algumas obras de Courbet esquemas assumidos pela imagética popular, esclareceu como um grupo de artistas e escritores avançados se pusera na França, em plena Revolução Industrial, o problema da recuperação e da utilização da cultura popular, trazendo à luz ao mesmo tempo aspectos decisivos da poética de Courbet e de sua postura diante da produção das imagens.

A investigação iconográfica pode seguir e identificar os meios usados para manter um controle político ou religioso, fazer a história dos modos de dominação, mostrar como certas obras nasceram em apoio a um sistema cultural discutível e vacilante que procura uma afirmação final,[63] como outras buscam suscitar um consenso em torno de um projeto profundamente inovador,[64] ou ainda como em outras se manifestam as inclinações de uma ordem religiosa em pleno desenvolvimento.[65] Pode iluminar as tensões políticas e ideológicas que as originaram, pode, como *Motivkunde* [estudo dos motivos], identificar e esclarecer os *topoi* que catalisam a atenção num determinado momento,[66] mas não pode ser utilizada isolada e unilateralmente, sem se arriscar a equívocos e incompreensões. O exame dos códigos, dos esquemas e das fórmulas utilizadas, a identificação de seus caracteres inertes ou dinâmicos, repetitivos ou inovadores, poderá fornecer o indispensável instrumento de controle,[67] assim como, invertendo os papéis, a iconografia poderá oferecer um controle sobre a história das formas da representação. Uma brusca mudança nos aspectos da natureza representados e nos meios usados para representá-los pode resultar extraordinariamente significativa, mas, para poder ser entendida em seu significado mais amplo,

deve buscar apoios e controles da interpretação em outros campos, da mesma maneira que a história das ciências, das relações dos homens com o ambiente e da imagem que deste se fazem.[68]

É das obras que parte a análise do historiador da arte, é às obras que afinal retorna; mas, para fazer isso, ele terá que medir as distâncias que as separam,[69] considerar sua situação no ponto de convergência e na encruzilhada de vários caminhos, assim como de tempos distintos, os da produção e os da fruição.

Clientes, público, instituições, artistas, obras. Se os vínculos são muito fortes entre estes diferentes elementos, surgem também, em várias ocasiões, manifestas divergências. O cliente recusa a obra, o artista recusa as sugestões e a vontade — inclusive não expressa — do cliente, o público rechaça o artista, destrói as obras, o artista contesta as instituições, estas se opõem e se rejeitam mutuamente. Cada momento de não-funcionamento, de discrepância, é o instante da verdade por excelência, verifica negativamente e põe em crise os modelos de desenvolvimento, cada discrepância revela uma ordem geológica convulsionada, um processo em curso. Exige uma revisão dos mapas.

Junto às discrepâncias, as dispersões. Com freqüência a história social arriscou naufragar nos bancos de areia da teoria do reflexo, que é um modo de transparência. A analogia estrutura da obra/estrutura da sociedade descarta a mediação da consciência social. O modelo do reflexo deveria ser substituído pelo da dispersão entre as obras e os tempos, provocada pela ruptura da sincronia, pela intervenção da falsa consciência.

À proposta de privilegiar o estudo das discrepâncias e das dispersões, a fim de obter modelos mais compreensivos e complexos, acrescente-se a de incluir o analista na análise. Uma história social da arte não pode basear-se na simples admissão de um *corpus* predeterminado segundo certos critérios. Trata-se de voltar a pôr na mesa os critérios de seleção, de hierarquização,[70] e os métodos de utilização dos filtros a que se recorrem. Uma história social da arte deve dar prioridade ao problema da não-hierarquização de seus

objetos, assim como deve propor-se fazer a história social também dos historiadores da arte.

Uma história da arte deste tipo já não será socorrida por uma especificação que indica e limita ao mesmo tempo. História social, história econômica: Lucien Febvre[71] costumava dizer que para ele estas distinções não existiam, e que só conhecia a história.

6. A fronteira na história da arte

"L'art n'a pas de frontières" [A arte não tem fronteiras]. Não saberia a quem atribuir essa declaração, cujo tom apodíctico evoca o flaubertiano *Dicionário das idéias feitas*, mas poderia relacioná-la com outro refrão não menos repetido: o gênio não tem fronteiras. É uma maneira de exprimir a qualidade superior da obra de arte e do modo de trabalhar artístico que, considerados frutos do gênio, se pretenderiam não condicionados e não sujeitos a limites ou contingências. Pierre Bourdieu esclareceu o significado e as raízes sociais e culturais de semelhantes afirmações.[1]

Mas a história da arte, como a de qualquer atividade humana, é atravessada por toda uma série de limites e fronteiras mais ou menos simbólicos, que diferenciam e dividem seu território; seu estudo revelará as tradições, as estratificações, o conflito no interior do campo artístico, e não apenas deste. Tanto os historiadores da arte não estão muito habituados a tratar estes temas e a utilizar estes termos que, consultando um dicionário de crítica de arte como o de Grassi,[2] não se achará, entre os vocábulos "*"Fronte Nuovo delle Arti"* [Frente Nova das Artes] e *"Frontone"* [Frontão], nenhum artigo sobre a questão das fronteiras, o que não significa, entretanto, que não se atente para a existência de confins, limites que não separam reinos, principados ou estados, mas estilos, gêneros, iconografias, tipologias[3] e, como é natural, gerações também.[4]

É possível distinguir entre fronteiras espaciais e fronteiras temporais, mas em certos casos as fronteiras artísticas aparecem como categorias que são ao mesmo tempo espaciais e temporais, como quando se fala das "fronteiras do gótico", uma expressão que pode indicar quer os limites da duração, quer os da extensão do fenômeno. Às vezes, o termo pode ser utilizado para evocar os limites do próprio campo artístico ("fronteiras da arte") ou para indicar as zonas de sombra através das quais penetram na área legitimada expressões que anteriormente eram deixadas de fora.

Gostaria de deter-me propriamente nos aspectos espaciais do termo em exame. Falar de fronteira significa sublinhar a dimensão espacial da história da arte, a inscrição e a disposição de seus objetos no espaço, assim como a percepção que se tem e já se teve desse espaço. O que comporta, entre outras, uma classificação hierarquizada do espaço e, de fato, uma distinção entre centro e periferia.

Por outro lado, o "espaço artístico" não pode ser sobreposto ao espaço político, físico, lingüístico, ainda que possam apresentar-se casos do gênero.

A primeira questão concerne propriamente ao estabelecimento das fronteiras: quem as delineou, como foram traçadas? Será preciso distinguir entre fatos reais e imagens, representações (não menos reais) que das fronteiras foram dadas. Sobre este último ponto não existem problemas, são os próprios historiadores da arte que estabeleceram as imagens das fronteiras, que se autoproclamaram a *regere fines* [o governo das fronteiras]. Mais complicado será entrever sobre que elementos se estabilizaram as "fronteiras reais".

Fronteiras artísticas serão as linhas, ou melhor, as áreas onde se detêm as manifestações de um certo estilo, de certos tipos iconográficos, de certas tipologias, começando a manifestar-se outras: utilizando uma imagem já evocada por outros, poder-se-á chamar fronteira artística a linha dos "núcleos estilísticos".

O traçado das fronteiras depende em parte da capacidade de expansão de um estilo, mas o simples fato de insistir sobre este termo acaba por colocar em primeiro plano o conceito unitário de organização dos elementos,

dos modos e das fórmulas de representação indicado precisamente como estilo, que é criação relativamente recente e cuja validade como categoria universal é amiúde questionada. De outro lado, é de se perguntar se, na identificação do traçado das fronteiras, não se corre o risco de aceitar demasiadas imagens e classificações que são frutos de uma sistematização historiográfica ocorrida *a posteriori*. Porque as fronteiras artísticas que hoje nos parecem evidentes não dependem só da capacidade expansiva dos conjuntos de esquemas e fórmulas que chamamos de "estilos", mas também da capacidade expansiva dos historiadores individuais.

Muitos dados devem ser levados em conta para identificar quais os elementos que determinam o sucesso dessas fórmulas e permitem assim um deslocamento da fronteira. À parte as sistematizações historiográficas, entram em jogo os modos e as formas da produção e do mercado artístico, a organização das oficinas e das lojas, a transmissão das fórmulas, o comportamento no tocante à tradição, as atitudes e as demandas dos clientes, os critérios de apreciação do público, dos públicos. Eventos diversos — de caráter político, social e religioso — acabam por entrar nessa situação, determinando, entre outras coisas, a relação mutável que se estabelece entre centros e periferias.[5]

São notórias as conseqüências relevantes que a mudança das fronteiras políticas teve sobre a variação das fronteiras artísticas. Pode parecer trivial dizer que certos estilos penetraram e impuseram-se num dado território na ponta das baionetas, das lanças ou das alabardas, mas este foi muitas vezes o caso. Não se afirmará, contudo, que esse tipo de penetração tenha sido o único ou o mais freqüente; fenômenos como a irradiação, a difusão, a recepção, a resistência não obedecem necessariamente a estratégias tão brutais.

Os historiadores da arte em geral não têm atribuído uma especial importância aos mecanismos que regulam esses fatos e não têm perguntado por seus desdobramentos e fenomenologia. A tese mais corrente é que a inovação — de resto identificada com a carta que se revelou vencedora —

se imponha cedo ou tarde (neste último caso se falará de "retardamento"), tão naturalmente quanto a primavera se impõe ao inverno.

Na realidade, os fenômenos são mais complexos e os esquemas evolutivos desse tipo não terão muita serventia para esclarecer os acontecimentos. Poder-se-ão formular modelos mais elaborados, analisando como funciona a irradiação — ou a difusão —, como se confronta com os fatores de recepção que regulam a recepção ou a resistência. Assim, se compreenderão melhor os modos e as razões das mudanças das fronteiras artísticas que se deformam, se expandem ou se contraem como membranas periféricas. Também podemos confrontar a projeção para o exterior da irradiação — dinâmica, centrífuga, voltada para a expansão em direção da periferia — e a projeção, orientada em sentido contrário, de um fenômeno como a resistência, que opõe à expansão de determinadas inovações a defesa de esquemas e modelos que provêm de centros de qualquer modo isolados e marginais.

Mas a resistência não é só defesa de velhos esquemas, é também proposta de solução alternativa, como mostram, entre outros, os êxitos da atitude em relação ao gótico francês que se desenvolveu nos centros italianos durante o século XIII e levou a uma recepção bastante seletiva de certos elementos e à formulação de novas propostas. Que na Itália não exista um monumento da arquitetura *rayonnante* [radiante] que se acha em vários países da Europa (alguma coisa como a Catedral de Colônia, a Abadia de Westminster ou a Catedral de Lyon)[6] —, ou seja, que o caso italiano se diversifique, em sua recepção dos elementos franceses, com respeito ao que ocorre no resto do Ocidente, eis algo significativo, como significativo é o fato de que aqui tenham nascido obras tão heterodoxas em relação aos modelos transalpinos.

E, entretanto, se a introdução de um novo conceito, como o de "resistência", pode ser útil para turvar a boa consciência dos historiadores da arte habituados, em qualquer ocasião, a utilizar o modelo demasiado unidirecional da "influência", os fenômenos que parecem entrar nessa órbita deverão ser submetidos a cuidadosos controles cruzados, para evitar que cada variação dos paradigmas acabe aceito e etiquetado como um

caso de resistência, termo que só deverá ser utilizado diante de uma recusa consciente, deliberada e documentada em seguir um modelo, em sofrer uma influência.

Reflexões significativas também hão de vir do estudo dos fenômenos de irradiação que se baseiam na presença e na transmissão da inovação.

A esse propósito, os geógrafos elaboraram alguns modelos, como o de difusão através da relocalização ou de difusão por expansão, aperfeiçoaram instrumentos como índices de concentração e índices de difusão, interrogaram-se sobre o papel dos centros de inovação, os canais de propagação, os efeitos das descontinuidades físicas, lingüísticas, políticas, os fatores de recepção.

Ao abordar nesta perspectiva os problemas da difusão da arte de Siena na Europa do século XIV, por exemplo, obter-se-iam resultados significativos. Seria interessante conhecer quantos artistas originários de Siena trabalharam fora da cidade em determinado ano, ou ainda seguir o percurso e as fases da difusão, quando a inovação alcança um centro, quando alcança outro, e assim por diante.[7] As coisas não são, entretanto, tão simples assim; há de fato aspectos que podem ser perfeitamente ratificados pelos casos levados em conta no modelo geográfico e que permitem, assim, a utilização dos instrumentos dos geógrafos, enquanto para outros os problemas são vistos de modo diferente. O fato, por exemplo, de que Meo da Siena e Simone Martini, ambos pintores sienenses, trabalhem fora da cidade nos mesmos anos não tem evidentemente o mesmo significado, ainda que mostre a capacidade expansiva de Siena como centro de produção artística. Seguir o alargamento da esfera de atividade dos artistas sienenses não é a mesma coisa que seguir a difusão de uma inovação técnica, porque esta pode ser descrita e caracterizada de modo preciso e unívoco, enquanto um fenômeno variado e complexo como o da pintura sienense é menos precisamente passível de definição e configuração. Na verdade, seus protagonistas não são estritamente intercambiáveis; enquanto um pode ser conservador, como Meo da Siena, e, portanto, exportar e difundir certas fórmulas e certas maneiras, outro pode ser um grande inovador, como Simone Martini, e, portanto, difundir outros elementos.

Isso põe em dúvida a possibilidade de servir-se destes índices; por outro lado, temos razão em pensar que expansão e difusão não ocorrem linearmente, mas por saltos. Nesse sentido, seria interessante estudar — o que já foi feito, mas nunca de modo global — o fenômeno da difusão européia da pintura giottesca em Paris, em Estrasburgo, em Viena. Ela não tem um percurso linear que, de Pádua, chega a Viena, daqui a Estrasburgo e em seguida a Paris; ao contrário, há muitos centros ativos simultaneamente. Através dos elementos que são imitados é possível fazer uma idéia das imagens que se tinham dos modelos e das interpretações que eram dadas. No entanto, voltando à imagem da membrana deformável que muda de direção num sentido ou noutro, de acordo com as capacidades expansivas de um estilo, deve-se refletir sobre as razões do impacto europeu da pintura sienense, claramente maior que o da pintura de estrita fidelidade giottesca. Esta última certamente suscitou uma extraordinária impressão, mas ela se concretizou particularmente na imitação de certo número de elementos periféricos, de detalhe — as mísulas salientando os enquadramentos arquitetônicos e assim por diante —, enquanto as influências exercidas pela pintura de Siena foram mais vastas e implicaram maior número de elementos. Ora, quais são as razões da aceitação, quais as razões da resistência ou da incompreensão? São questões que deveriam ser postas regularmente a fim de esclarecer o problema das fronteiras.

Outra particularidade daquilo que hoje entendemos por fronteiras artísticas é o fato de não poderem ser, de resto, configuradas globalmente: por volta de 1260 os confins da pintura bizantina englobam a Itália quase por inteiro, ao passo que bem diferente é a situação da escultura ou da arquitetura. Estamos assim em presença de uma não-coincidência, de uma diversidade entre as fronteiras das várias técnicas, certamente ligada à diversidade das tradições, mas também à das funções atribuídas aos produtos particulares.

Também será preciso verificar que conseqüências tem sobre a classificação dos objetos observados o uso de determinadas grades interpretativas por parte dos historiadores da arte, habituados à configuração do modelo de um estilo unitário. Ernst Gombrich, crítico de toda interpretação que

postula a existência de um espírito dominante, relata que Panofsky desconcertava-se com a expressão "pintura gótica", ou seja, com a aplicação à pintura de um termo criado para indicar um estilo arquitetônico.[8] E é certo que aquilo que hoje é visto como fronteira em determinada época podia não ser tomado como tal.[9]

Há momentos em que não é fácil enxergar fronteiras; até onde podemos julgar, elas parecem inexistir no terreno estilístico ou, quando muito, parecem ser bastante tênues. O primeiro caso que se pode evocar é o da pintura européia por volta do ano de 1400, quando ela participa do estilo chamado precisamente internacional, ligado em particular aos centros de corte, cuja homogeneidade faz com que, como notava Panofsky, tenhamos grande dificuldade em localizar a origem de uma obra em Paris e não em Praga, em Valência e não em Milão. Na base de semelhante fenômeno de cosmopolitismo está a emergência, em determinadas circunstâncias históricas, de uma situação particular do mercado artístico, que estabelece um vínculo muito direto e exclusivo entre um grupo restrito de clientes com fortes laços recíprocos, cultural e socialmente homogêneo, e os artistas que para eles trabalham.

Outro caso não menos célebre de internacionalismo artístico se verificara muito tempo antes, durante o século XI, quando a extensão da atividade dos artistas itinerantes pareceu varrer os flagrantes contrastes entre os três blocos artísticos — otoniano, anglo-saxão e moçárabe —, contrastes que marcavam a situação por volta do ano 1000, época em que não se poderia aplicar a famosa expressão "*pour l'art roman il n'y a pas des Pyrénées*" [para a arte românica, os Pirineus não existem]. Em torno do ano 1000, de fato, os Pirineus e a Manica pareciam confins artísticos impenetráveis, enquanto poucos decênios depois já não era assim. Quem vem transtornar neste caso as polarizações e as fronteiras existentes? Em parte, foi a expansão político-cultural da França (a conquista da Inglaterra por parte dos normandos, a presença de abades franceses nos mosteiros espanhóis); em parte, foi certamente a crescente demanda de artistas profissionais, não encontrados no

próprio lugar e, portanto, chamados de longe. Estes, com seu deslocamento, contribuíram para a fusão de estilos regionais e nacionais num movimento comum aos países postos em ambas as vertentes dos Alpes ou dos Pirineus e em ambos os lados da Manica, que é um fato significativo do período românico.[10]

Fenômenos do gênero deixam muitas interrogações. Houve, de fato, algumas resistências. Por exemplo, quando o estilo internacional românico chegou em Silos, manifestaram-se oposições da parte dos últimos representantes do mundo artístico moçárabe.[11] Sabemos também que um dos motores da unificação estilística foram os artistas itinerantes. Ora, é este problema que valeria a pena perseguir e interrogar: em certos momentos, parece extremamente limitado, enquanto em outros, quando a demanda cresce, generaliza-se. Às vezes estes artistas itinerantes, chegando a um lugar, afirmam-se e atuam por tanto tempo na mesma área que dão ensejo ao nascimento de uma tradição.

Dispomos de uma grande documentação sobre os artistas itinerantes, por meio de textos e de obras; um caso exemplar para o período histórico que aqui nos interessa é o do célebre Fulco, que no século XI é chamado a Saint-Aubin di Angers e que lá permanece vinte anos trabalhando em várias técnicas. Mais tarde, topamos com a mesma mobilidade até nas equipes, como num grupo de artistas bizantinistas que trabalha no batistério de Parma, depois em Sant'Antonio di Ranverso no vale de Susa e em Aime in Tarantasia, justo sob Piccolo San Bernardo.[12] No século XV, um caso evocado com freqüência é o da viagem de Robert Campin de Tournai à Provença, com relativas conseqüências.[13]

Há muitos anos Paul Frankl escrevia[14] que o *Gast Künstler* (artista-hóspede trabalhando numa comunidade diferente da sua) devia ser para o historiador da arte um *Ersatz*, um sucedâneo, um experimento de laboratório. Embora este não seja um terreno em que se tenha avançado muito, são episódios que merecem estudo em grande escala para esclarecer a realidade das fronteiras e a possibilidade de embaralhá-las e colocá-las em crise. Nesse sentido, também é de se levar em conta o problema das obras itinerantes, das viagens das obras de um lugar para o outro.

Um discurso sobre as fronteiras deverá sempre passar pelas imagens que de tempos em tempos se teve das fronteiras, e o primeiro requisito para chegar a traçar limites espaciais é a consciência de uma diversidade no fazer artístico, próprio aos diversos povos. Poder-se-ia remontar até Vitrúvio e à sua denominação das ordens dórica, jônica, coríntia, que atribuía a cada ordem uma origem geográfica, retomando a célebre distinção entre os modos musicais jônico, ático, frígio, análoga à dos modos da retórica. Encontramos critérios de diferenciação estabelecidos com base na origem geográfica nos inventários medievais em que se fala de *opus romanum, veneticum, anglicanum, theutonicum, cyprense, atrebatense, lemovicense* [obra de romanos, vênetos, anglicanos, tetônicos, cipriotas, atrébutes, lemovicenses], e assim por diante. Trata-se aqui de distinções entre técnicas, entre diversos tipos de bordado em particular, mas também entre diferentes tipos de tecido, entre diversos tipos de ourivesaria.

Por vezes estas distinções geográficas são trazidas para o terreno da arquitetura. Uma crônica da abadia holandesa de Rolduc relata que em 1108 o abade Ailbert d'Antoing construiu uma cripta de acordo com o *scemate longobardino* [esquema lombardo];[15] mais de um século e meio depois, achamos empregada em outra crônica uma expressão que se tornou célebre e provocou muita discussão: *opus francigenum*;[16] o texto, escrito por Burchard di Hall, fala da reconstrução da igreja de Wimpfen im Tal, na região do alto Reno, pretendida pelo decano do cabido Richard di Deidesheim que apelara a um "*peritissimo in architectoria arte lathomo qui tunc noviter de villa parisiense e paribus venerat Franciae*" [entalhador muitíssimo versado em arquitetura, que, tendo se afastado de seus pares franceses, chegara há pouco tempo da cidade de Paris], a quem fora pedido que construísse o edifício "*opere francigeno ex sectis lapibibus*" [no estilo francígeno, com pedras talhadas].

Não sabemos como se deve interpretar a expressão *scemate longobardino*, empregada pelo cronista a propósito da cripta de Rolduc; é verossímil que indicasse um tipo de cripta elaborada na Itália do Norte por volta do ano 1000, profunda, implantada sob a abside, extensiva a todo o coro da igreja, coberta de abóbadas em vela sustentadas por colunetas monolíticas, concebida para um vasto espaço próprio às exigências de um

culto crescente; uma cripta, portanto, bastante diferente das mal fincadas no solo, que eram realizadas no Norte da França no século IX.[17] Não muito mais clara é a expressão mais tardia *opus francigenum*. Indicava um estilo arquitetônico particular, em outras palavras, aquele que hoje chamamos gótico, ou aludia a uma certa técnica de construção, ao uso de certos instrumentos, a um determinado modo de talhar a pedra? A insistência em termos como *lathomus, sectis lapidibus* [aparelhador de pedra, pedras cortadas] faz pensar que fosse precisamente este o aspecto a ser sublinhado. O texto de Burchard di Hall prossegue indicando como o artista ornamentara a igreja, tanto o exterior quanto o interior, com imagens de santos ("*basilicam, yconis sanctorum intus et exterius ornatissime distinctam*" [uma basílica diferente, muitíssimo ornamentada, por dentro e por fora, com ícones dos santos]), e é interessante que se ponha em evidência o fato de que o artífice parisiense também se tenha ocupado da decoração escultórica da igreja.

Isso faz pensar em certo tipo de organização do trabalho na qual, segundo o uso praticado na França e exemplificado no álbum de Villard de Honnecourt, o mestre-de-obras dirigia as diversas atividades do canteiro. O uso dessas caracterizações geográficas, ao descrever a atividade construtiva, permite alargar o leque de suas aplicações. Aparece nas fontes medievais uma consciência da diversidade dos modos de operar, e esta diversidade vem marcada pelo uso de instrumentos de classificação ligados ao espaço.

A consciência de uma diferença que, neste caso, não é, entretanto, consignada espacialmente, aparece no trecho consagrado à reconstrução da Catedral de Canterbury depois do incêndio de 1174, na crônica de Gervasio de Canterbury.

Reitera-se aqui a oportunidade de precisar quais eram os elementos que diferenciavam a nova e a antiga construção ("*Nunc autem quae sit operis utriusque differentia dicendum est*" [Agora, porém, deve ser dito qual é a diferença entre uma obra e outra]) e assim se precisam com aguda inteligência as diferenças entre o *novum* e o *anticum* no modo de executar as esculturas, no tipo de cobertura, nas matérias do paramento lapídeo, no perfil das abóbadas, nas próprias dimensões da igreja e, portanto, em sua verticalidade.[18]

A consciência das diferenças, a identificação dessas diversidades, sua eventual conexão com uma distribuição geográfica não comportam, entretanto, a necessidade de uma hierarquização.

Quando se passa dos inventários e das crônicas da Idade Média para os escritos dos verdadeiros e próprios historiadores da arte, isto se torna evidente. Tomando em consideração, por exemplo, o primeiro deles, Lourenço Ghiberti, percebe-se imediatamente que este grande protagonista do século xv florentino tem, sim, consciência da proveniência geográfica dos artistas de que fala, mas não exprime preferências, não hierarquiza. Embora, como é notório, enfatize o papel da Toscana ("começou a ascender na Etrúria a arte da pintura"), não subordina tudo a esta área geográfica: a Alemanha e Roma podem contar mestres igualmente excelentes: "na Alemanha, na cidade de Colônia, houve um mestre da arte estatuária, grande perito, de excelentíssimo engenho", "houve em Roma um mestre doutíssimo entre todos os outros mestres [...]. Ousaria dizer não ter visto, em afresco, em qual matéria trabalhava melhor". Ainda que florentino, suas preferências parecem recair sobre os pintores sienenses: "muitíssimos pintores teve a cidade de Siena e foi muito copiosa de admiráveis engenhos"; "teve a cidade de Siena excelentíssimos e doutos mestres"; "os mestres sienenses pintam na cidade de Florença".

Assim como Ghiberti não mostrava prevenção contra a pintura sienense, que era, ao contrário, a que ele preferia, do mesmo modo Pio ii — secularmente Enea Silvio Piccolomini — manifesta um deslumbrado interesse pela arquitetura alemã, em cujas comparações seus escritos mostram uma análoga liberdade de julgamento. Ele julga ótimos arquitetos os alemães, elogia os edifícios de Frankfurt, a Catedral de Estrasburgo, as igrejas de São Lourenço e São Sebaldo, em Nuremberg, e faz Rossellino construir a Catedral de Pienza, sua cidade, segundo os esquemas de uma *Hallenkirche* [igrejas de salão] austríaca.[19]

Por volta dos anos 60 do século xv, algo parece mudar. Em nome da nova arquitetura de Filippo Brunelleschi os modos e maneiras germânicos ou, em geral, góticos tardios ("A usança moderna, maldito seja aquele que a achou", escreve Filarete) são condenados sem apelação.

Em fins do século xv e em princípios do século xvi, começa, aliás, a surgir no mundo germânico um sentimento nacional, e com isso a consciência de uma fronteira que separa as terras germânicas das localizadas ao sul ou a oeste, onde se falam outras línguas e existem outros costumes.[20] As guerras entre o imperador Maximiliano e Veneza precipitaram essa situação nas zonas meridionais do Império, enquanto em outra parte, no Reno, nas regiões que tinham feito parte do ducado de Borgonha e, depois da ruína deste, se acharam mais expostas aos intuitos expansionistas dos franceses, manifesta-se um forte sentimento *anti-welsch* [antigaulês], uma reivindicação da cultura alemã contra os gostos e as maneiras franceses e italianos.[21]

Os escritos do estraburguense Jacob Wimpheling testemunham como se desenvolveu a consciência da existência de uma arte germânica: no *Epitome rerum germanicarum* [Resumo das coisas germânicas] (1502), além de louvar os méritos de artistas nórdicos como Israel van Meckenem, Schongauer, Dürer, Wimpheling, emite um juízo entusiástico sobre a Catedral de Estraburgo e sobre sua torre (a oitava maravilha do mundo que certamente suscitaria a admiração de Scopas, Apelles, Ctesiphon, Arquimedes) e relata o juízo favorável emitido por Enea Silvio Piccolomini sobre as capacidades arquitetônicas dos alemães.

Diferentemente do que se passa com Ghiberti, na obra de Giorgio Vasari acha-se uma forma de distribuição espacial hierarquizada cujos pólos estão em Florença e Roma, e que corresponde ao estabelecimento do principado dos Medici. Às posições polêmicas e desdenhosas de Vasari para com a cultura alemã, responde em fins do século xv Johannes Fischart, em *Die Kunst* [A arte], uma reivindicação da arte alemã contra as acusações toscanas.

Durante o século xvii, tanto junto aos historiadores italianos como em Sandrart ou Van Mander, pode-se, pois, seguir os traços de uma diferenciação ligada aos domínios geográficos, assim como o nascimento e o desenvolvimento do conceito de escola, que Agucchi introduz (distinguindo uma escola toscana, uma romana, uma vêneta e uma lombarda), inspirando-se no modelo clássico de divisões regionais dos tipos de eloqüência (ático, asiático, siciônio, romano). O conceito de escola, adotado por Christian von

Mechel em sua sistematização da Galeria de Viena e desenvolvido por Luigi Lanzi na *Storia pittorica dell'Italia* [História pictórica da Itália] (1795-6), permanecerá válido até nossos dias, será mesmo um dos casos típicos de compartimentação geográfica da história da arte e, portanto, uma ocasião por excelência de determinação de fronteiras.

No primeiro volume de sua *Geschichte der Kunst des Alterthums* [História da arte na Antigüidade] (1764), Winckelmann evocará os caracteres nacionais da produção artística da Antigüidade, enquanto um partidário seu, o sueco Carl August Ehrensvärd, desenvolverá o conceito de que cada nação tem uma beleza que lhe é própria.[22] Admirador do Mediterrâneo e desdenhando o Norte, ele se expressa a favor de uma tendência natural inerente às índoles nacionais. "Eis o Norte, saúdo-te desordem", escreve ao regressar à pátria, acrescentando:

> Acreditei que a Suécia poderia tornar-se algo. Mas não, a Suécia não pode ser coisa alguma, nada mais que um povo de símios que procuram tornar-se homens. Uma nação que macaqueia não é uma nação, natureza e clima impedem a produção artística e a imitação não é admitida. Entretanto, não há nação que não seja boa para algo, nem país cuja situação não possa tornar-se favorável.
>
> Cada nação tem uma beleza que lhe pertence, cada qual deve contentar-se com a própria beleza e nenhuma deveria afastar-se da própria natureza e do próprio temperamento.

Chega-se assim ao século XIX e ao nascimento dos "estilos nacionais", melhor dizendo, à "nacionalização dos estilos", que acabará por caracterizar muita historiografia, ainda bastante próxima de nós.

Já estão hoje terminadas as épicas batalhas sobre as origens francesas, inglesas ou alemãs do gótico, cujo célebre início foi dado pelo hino de Goethe à antiga arquitetura alemã e a seu mestre Erwin von Steibach (*Von deutscher Baukunst* [Da arquitetura alemã], 1772), que opõe a arte alemã à francesa e à italiana, disputas que se prolongaram até a Primeira Guerra Mundial. O *Sondergotik* [literalmente "gótico peculiar", o termo designa a arquitetura gótica tardia alemã] e o *Perpendicular Style* ["estilo perpendicular", o termo

designa a arquitetura gótica inglesa dos séculos XIV e XV] assumiram, porém, e sempre mais acentuadamente, características nacionais, enquanto se discute a "anglicidade" da arte inglesa (como no volume *The Englishness of English Art* [O anglicismo da arte inglesa] de N. Pevsner, de 1956) em modos que parecem provir das afirmações de Ehrensvärd, segundo o qual "cada nação tem uma beleza que lhe pertence". Valerá a pena, nessa situação, acompanhar que imagens se fizeram, durante os séculos XIX e XX, das fronteiras artísticas.

Em sua história da arte medieval (1843), Schnaase propõe, a propósito da arte carolíngia, uma polarização norte-sul, uma espécie de oposição entre dois diferentes modos de sentir a forma, que aparece como precoce antecedente das célebres polarizações de Heinrich Wölfflin (Itália-Alemanha etc.). Na França, por sua vez, o enquadramento geográfico da história da arte manifesta-se diferentemente, com a constituição das "escolas regionais". Sob a égide da École des Chartres, e graças às Sociétés des Belles Lettres, Sciences et Arts des Départements [Sociedades de Letras, Ciências e Artes dos Departamentos], chega-se a uma espécie de "departamentalização" da arte medieval em que se têm empenhado os medievalistas, de Arcisse de Caumont — o fundador da arqueologia medieval francesa — a Anthyme Saint-Paul, passando por Quichérat e Viollet-le-Duc. O desenvolvimento da geografia francesa, de Vidal de la Blache a Reclus e Brunhes, terá importantes conseqüências sobre as formas que tomará na França a geografia artística e, portanto, o modo de ler as fronteiras. Em princípios do século XX, estas nos aparecem discretamente estáticas no discurso de Camille Enlart, que, referindo-se às escolas arquitetônicas medievais, afirma que, "próximos nisso aos dialetos das línguas, correspondem bem às divisões políticas e principalmente etnográficas que existiam nos séculos XI e XII. Suas fronteiras", continua Enlart, "são sobretudo as da senhoria, porque o vínculo que podia manter os artistas, como os outros homens, dentro dos limites de um território era o vínculo da vassalagem".[23] Comparada a esta paisagem imutável, bem mais dinâmica parece a visão que exprime Jean-Auguste Brutails em 1923:

> Consideremos a França românica: ela não constitui um quadro imóvel, uma obra-prima *ne varietur* [definitiva]. É agitada por um incessante movimento e as formas circulam de uma província a outra, arrastadas por correntes artísticas, assim como sobre a superfície do oceano os resíduos são transportados pelas correntes marinhas.[24]

Brutails evoca as fronteiras traçadas pelos geógrafos (o limite entre telhados chatos e telhados agudos), pelos juristas (limite entre *droit écrit* [direito escrito] e *droit coutumier* [direito consuetudinário]), particulariza os centros de irradiação, os focos de resistência (o Massiccio Centrale [Maciço Central], *môle de résistence* [paredão de resistência] para Brunhes), corredores de circulação rápida, como o formado pelos vales do Saône e do Ródano, enfocados pelos lingüistas (Gilliéron: "Quando uma palavra entra nesse corredor, pode-se estar seguro de que descerá até o mar").

As comparações feitas, os instrumentos evocados são extremamente estimulantes, mas os modos de classificação permanecem no conjunto os clássicos ajustes — de Anthyme Saint-Paul, Enlart, Lasteyrie —, e, por isso, as propostas avançadas neste artigo de Brutails permanecem, enfim, bastante tradicionais.

Bem mais complexa é a situação na Alemanha, onde a *Anthropogeographie* [Antropogeografia] de Friedrich Ratzel (cuja primeira edição é de 1882), terá as mais diversas conseqüências, de um lado, alimentando as polarizações generalizantes de Joseph Strzygowski e de sua escola, que desce precocemente no terreno da *Kunstgeographie* [Geografia da arte],[25] para exorbitar em seguida na mitologia do sangue e da raça; de outro lado, dando deixas para a elaboração de uma metodologia da geografia cultural. Esta foi ajustada e desenvolvida particularmente por Hermann Aubin e pela equipe que com ele trabalhava no Institut für geschichtliche Landeskunde der Rheinlande [Instituto para a Geografia Histórica da Renânia] da Universidade de Bonn. Sobre o modelo assim criado da *Kulturlandschaft*, da "paisagem cultural", é elaborado o conceito de "paisagem artística", *Kunstlandschaft*, no qual, de resto, confluem muitos antigos mitos e em particular a idéia de um vínculo privilegiado entre o ambiente, as experiências da vida e os fatos artísti-

cos, a convicção de que certas forças formadoras fluem literalmente de uma paisagem para seus habitantes e, portanto, para seus artistas. Vai nessa direção *Die Kunstlandeschaften Italiens* [As paisagens artísticas italianas], de Harald Keller, de 1960.[26] As fronteiras vêm assim a configurar-se como limites entre as paisagens artísticas particulares, cada um com caracteres próprios e únicos, cada qual dominado pelo próprio *genius loci*.

O maior defeito desse tipo de construção é supor fenômenos unitários e meta-históricos, sem levar em conta profundas diferenças que percorrem o interior de uma mesma "paisagem artística". Isso se acha no ponto de intersecção de uma invariante, o espaço, no interior do qual ocupa sempre o mesmo lugar, e de uma variável, o tempo. Um fator, este último, que terá uma importância capital para determinar variações eventualmente enormes na fisionomia da produção artística. Mas também num mesmo momento, entre os habitantes daquela invariável que é o espaço, existem profundas diferenças entre domínios sociais e competências, diferenças que se traduzem numa variedade de clientes, de artistas e de públicos com atitudes estéticas, inclinações, hábitos perceptivos diversos. Desse ponto de vista, o conceito de "paisagem artística" foi objeto de penetrante crítica numa exposição realizada em 1975-6, em Frankfurt, dedicada à arte do médio Reno por volta de 1400,[27] que desmontava em seus diversos componentes a "paisagem artística" daquela região, a fim de seguir sua intrincada configuração e acidentada estrutura.

Em realidade, a complexa problemática da geografia cultural, tal como é praticada na Alemanha, fornece várias sugestões que poderiam ser utilizadas pela história da arte. O espaço artístico é um objeto fugaz, sem divisores de água fixos nem limites lingüísticos, um espaço que não pode ser sobreposto ao físico, ao político, ao lingüístico e que pode variar segundo o ponto de vista em que é considerado. Seus limites são extremamente complexos, tanto que carecem de toda uma série de precauções para tornar menos equívoca a definição de fronteira. Nesse sentido, podem ser interessantes as investigações que relacionam a variabilidade do espaço com os interesses sociais de seus fruidores,[28] ou outras que, procurando a "consciência da linhagem" nas famílias nobres da Idade Média, assinalam, como

resultado do tratamento espacial dos dados, um campo de forças dilatado, compartimentado, fragmentado, coberto de uma rede de pontos fixos que se relacionam uns com os outros, mas que freqüentemente interferem com pontos fixos de outras senhorias.[29] Nos estudos de geografia artística podemos encontrar situações semelhantes. De fato, às vezes se acha em determinada região uma concentração de monumentos homogêneos do ponto de vista estilístico, iconográfico ou tipológico, que de resto não cobrem a totalidade da área onde podem coexistir fenômenos diversos, mas apresentam estreitíssima afinidade com monumentos que se acham em outras áreas.

Se quisermos agora passar do discurso sobre as imagens de fronteira ao discurso sobre suas formas, vem a propósito lembrar a mensagem de uma placa francesa de advertência, convidando à prudência numa passagem de pedestres que atravessa uma linha ferroviária: "*Attention, un train peut en cacher un autre*" [Atenção, um trem pode esconder outro]. É uma advertência que devemos ter bem presente quando nos ocupamos das formas da fronteira, porque existe de fato o perigo de que uma fronteira esconda outra e que, habituados às fronteiras atuais, estabelecidas com base em critérios físicos, geográficos ou lingüístico-culturais, não tenhamos a capacidade de distinguir, além das novas, as formas das antigas fronteiras que se desenvolviam de modo completamente diferente.

Vale a pena lembrar que muitas vezes aqueles que hoje são considerados elementos de divisão foram em outra época fatores de aproximação. Os mares, por exemplo. De novo encontramos em nosso caminho a inquietante companhia de Friedrich Ratzel, que em 1911 entoou um hino de louvor ao mar, considerado como fonte da grandeza das nações (*Das Meer als Quelle der Völkersgrosse*) — o Mediterrâneo, que uniu e aproximou os povos de suas margens.

Geralmente, a fim de dar um exemplo desses vínculos no campo artístico, toma-se o caso da antiga Grécia para mostrar como o Egeu uniu os centros da Anatólia com os da Élade, ou como o Jônio tornou-se artística, política e culturalmente um lago grego. Prosseguindo no tempo e

apesar das dramáticas rupturas ocorridas, entre os séculos XIV e XV encontramo-nos diante de uma circulação artística mediterrânea bastante intensa, cujos pólos foram Pisa, Gênova, Nice, Marselha, Barcelona, Nápoles, Palermo. Falou-se com todo o direito de *primitifs méditerranéens* [primitivos mediterrâneos] para indicar a existência de uma cultura pictórica comum na bacia do Mediterrâneo, e não faltam os casos de viagens de artistas ou de envios de obras. Há pintores que se deslocam de Pisa a Gênova ou vice-versa, como Taddeo di Bartolo ou Barnaba da Modena, obras que partem de Gênova para Palermo (*Madonna della misericordia* [Virgem da Misericórdia] de Bartolomeo da Camogli) ou para Múrcia (polípticos de Barnaba da Modena). Não que tudo andasse às maravilhas e que as relações entre os vários centros do Mediterrâneo fossem perenemente harmoniosas. Fortes conflitos virtuais podiam opor uns aos outros, Savona a Gênova, por exemplo, mas no conjunto da área a permuta funcionava e a cultura comum que unia esses centros não era, de resto, a do interior.

Um discurso análogo, com algumas notáveis diferenças, porém, porque não estamos em presença do policentrismo que caracteriza a área mediterrânea ocidental, mas antes da hegemonia de um só centro, se poderá fazer pela "venetização" do Adriático.

As mesmas tipologias arquitetônicas se impõem, outrossim, nas costas do mar do Norte e do Báltico, de Tournai — via Bruges — a Lübeck, e daqui a Wismar, Rostok, Malmö, Riga.

Também os grandes lagos, em determinadas fases históricas, têm destino similar: não foi à toa que A. Knoepfli conseguiu escrever uma *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes* [História da arte da região do lago de Constança] (1962-9). O lago de Constança, o "mar" suíço hoje atravessado pelas fronteiras de três países, foi durante séculos um fator de unidade cultural. E sem falar dos rios: levando-se em conta o caso de um rio, o Loire, escolhido como fronteira entre tendências diversas da pintura românica — mas no século XIX, num momento de "departamentalização" da França (é o mesmo momento em que a historiografia arquitetônica francesa cria as *écoles romanes*, as escolas regionais de arquitetura românica) —, quantos outros

rios não são ligados, ao contrário, às imagens de uma cultura artística homogênea desenvolvida em suas margens, no interior de sua bacia? (É o caso do Reno, do Ródano, do Danúbio, do Mosa.) Fala-se em arte "mosana", em *Donauschule* [Escola do Danúbio], em *primitifs rhodaniens* [primitivos rodânicos] e assim por diante.

As montanhas, ao contrário, propõem um tema que toca de perto o caso do Piemonte. Os Alpes, repetiu-se com freqüência, não dividiam, mas uniam.[30] Essa situação poderá parecer paradoxal, dadas as grandes dificuldades que se põem às comunicações através das cadeias de montanhas, bem mais difíceis de superar que os cursos dos rios ou as vastas superfícies líquidas dos lagos e dos mares. Entretanto, antes do último grande congelamento, ocorrido no início do século XVI, as passagens a vau apresentavam dificuldades menores do que veio a se dar em seguida. As estradas que atravessavam os Alpes — amiúde, em antigos traçados romanos, mas às vezes em vias recentes, como no caso de Gottardo — constituíam eixos de desenvolvimento em torno dos quais se organizaram a vida e a economia dos habitantes dos vales nas duas vertentes, e em torno desses eixos, e com estes em direta relação, criaram a entidade política — um pouco misteriosa, para não dizer mítica — que Friedrich Ratzel chamou de *Passstaaten* [Estados de passagens], cujos senhores visavam ao controle das passagens e das vias de comunicação. Interesses e objetivos comuns, estruturas sociais e econômicas análogas caracterizavam as populações dos vales alpinos em relação àquelas das planícies inferiores, e tudo isso tendia à unificação política de algumas áreas aproximadas pelas cadeias montanhosas. Aqui se acham exemplos de entidades singulares a nossos olhos, habituados a ler os grandes acidentes naturais como limites e não como elementos de agregação: os estados da Savóia que se estenderam, num dado momento de sua história, de Nice a Friburgo na Suíça, a Bourg-en-Bresse; o Tirol próximo do Vêneto e da Baviera; a terra dos bispos de Salisburgo, a dos condes de Gorizia ou dos patriarcas de Aquiléia; casos, entre outros, de estados abrigados ou até aproximados pelas fronteiras lingüísticas ou culturais. Eles

constituem testemunhos particularmente promissores para estudar as capacidades expansivas de um estilo e as resistências que a eles se opõem. Exemplo significativo é o caso do Friuli, terra protegida por uma fronteira, e onde a importação maciça de polípticos venezianos em madeira dá lugar, por volta de 1520, a uma ampla difusão de obras alemãs.[31]

São muitas as razões que levam a considerar a área dos Alpes, particularmente no século XV, como lugar especialmente indicado para uma investigação artística. Ela constitui uma das grandes bacias físicas e culturais que deveriam ser sempre consideradas globalmente, em seu conjunto. Unificada politicamente com os romanos, depois com os reis francos — com Carlos Magno — e com os imperadores alemães até Frederico II, esta vasta região conheceu em seguida uma fragmentação política devida à afirmação de poderes locais, enquanto manteve uma certa unidade cultural. Entre os séculos XIV e XV, o fato de que três senhores alpinos tenham ocupado as mais altas hierarquias do mundo medieval (dois antipapas — Clemente VII [Robert de Genève], Felice V [Amadeu VIII de Savóia] — e um imperador, Federico III de Asburgo) assinala a centralidade da área.

A situação mudará no final do século XV e princípios do século seguinte. Os Estados alpinos possuíam tendências multipolares: por exemplo, o ducado de Savóia cujos pólos, no século XV, eram representados pela área transalpina Thonon-Genebra-Annecy-Chambéry e, aquém dos Alpes, pela de Turim-Pinerolo. No século XVI, quando o ducado de Savóia ressurge depois dos tufões das guerras franco-imperiais, sua bipolaridade cultural é praticamente eliminada e não subsiste mais que um pólo cultural e artístico, Turim. Tão logo cessam as permutas entre os dois pólos, passa-se da permeabilidade à impermeabilidade; o abandono da bipolaridade implica que um dos dois pólos se torne periférico.

Esta mutação, esta nova ordem, tem causas diversas. O reforço dos grandes Estados nacionais lançara numa crise definitiva os antigos organismos multipolares. A segunda metade do século assiste ao desmoronamento do ducado de Borgonha, não certamente um *Passstaat* [Estado de passagem], mas por excelência um organismo compósito e multipolar. Em contrapartida, os novos horizontes abertos com os descobrimentos

geográficos e as novas rotas diminuem a importância atribuída à área dos Alpes e a seu controle.

Assiste-se de qualquer modo a uma periferização dos Alpes ou ao menos de algumas partes suas. Na Savóia, que no século XV fora um foco artístico ativo, as obras tendem a chegar de fora (*Defendente Ferrari* em *Hautecombe*) e em geral as encomendas artísticas são raras. Por outros motivos Genebra, que desenvolve seu papel político e econômico, abandona por algum tempo seu papel artístico. Outras regiões dos Alpes, ao contrário — o Tirol, Salisburgo e vários cantões suíços —, não conhecem este processo de periferização artística que alcança particularmente os Alpes ocidentais (mas também a Carinzia, a Stiria).

A periferização repentina e, portanto, o esquecimento historiográfico induzido fazem dessas regiões lugares ideais de exploração, uma exploração que permitirá, entre outras coisas, pôr em evidência as "estrelas extintas" (para falar como Kubler), ou seja, aqueles centros de fundamental importância artística durante certo tempo, depois caídos no esquecimento, cuja ação é reconhecível apenas pelas "perturbações" que causaram, pelas influências que exerceram, pela sua irradiação passada.[32]

Mas, para ler as fronteiras artísticas que se desenharam nestas áreas entre os séculos XIV e XV, não bastará seguir as vicissitudes políticas, será preciso também reconstituir o tecido variável das estradas, grandes vias de vale profundo que conduziam a uma passagem, vias que corriam de leste a oeste, ou vice-versa, nos longos vales transversais, ainda *hautes routes* [grandes estradas], hoje freqüentemente esquecidas e que punham em comunicação direta entre si os altos vales. E será preciso seguir historicamente as mudanças dessas estradas, o progressivo abandono de algumas delas, a crescente fortuna de outras, como as de Gottardo ou de Brenner. Pouco estudadas no que diz respeito a suas histórias artísticas (o exemplo de Bert Riehl e de seu livro de 1898, *Kunst an der Brennerstrasse* [Arte na estrada do Brenner], não foi muito seguido), tiveram um grande papel na decomposição ou na determinação das fronteiras estilísticas.[33] Ao longo das estradas deslocavam-se peregrinos, comerciantes, mercadorias, utensílios, rebanhos, mas também artistas — equipes de pintores, de pedreiros, de talhadores de

pedra. Essas estradas ofereceram uma comunicação direta entre os centros que atravessavam e que, graças a elas, haviam-se desenvolvido, criaram solidariedade econômica e cultural entre seus habitantes, foram de todo modo elementos geradores de autênticas "bacias artísticas", fixando em seu percurso e nas terras que gravitavam em torno delas a atividade de determinados artistas e oficinas. Os vínculos estabelecidos entre os clientes que residiam em centros localizados nessas estradas, ou que ao longo delas deslocavam-se, podem estar na origem de inclinações, de preferências e atitudes estéticas, numa palavra, de um gosto comum, que poderá manifestar-se numa série de encomendas feitas ao mesmo artista, à mesma oficina.

A própria carreira dos artistas maiores que no século XV operam dentro dessa área, de Giacomo Jaquerio e Gregorio Bono, de Jean Bapteur a Michael Pacher e, um pouco mais tarde, a Michael Perth, é marcada por freqüentes deslocamentos ao longo e através dos Alpes.[34] Ainda que o material conservado seja em geral muito raro para ser tratado satisfatoriamente por análises quantitativas, estas poderão, entretanto, nos fornecer índices de concentração e difusão que permitirão fixar certos fenômenos com maior precisão.[35]

Só a reconstituição dos traçados das antigas vias poderá permitir compreender as razões da localização deste ou daquele monumento, deste ou daquele ciclo de pintura mural, da atividade em diversos lugares desta ou daquela oficina, evitando — por exemplo — as hipóteses extemporâneas de um livro dos anos 30 sobre as sociedades alpinas, sobre a necessidade de isolamento próprio ao *homo alpinus* e sobre suas produções artísticas situadas deliberadamente ao longo das grandes estradas.[36]

Mares, montanhas, lagos, rios, estradas acabam assim por colocar-se como elementos geradores de vales e áreas culturais e artísticas com limites bem particulares, que nossas concepções atuais das fronteiras podem justamente nos ocultar. Mas como se colocou e se desenvolveu no tempo a relação entre fronteiras políticas e fronteiras artísticas? A resposta só poderá ser múltipla, segundo os tempos e os países. Poderemos elencar episódios significativos, até mesmo esclarecedores, recordar, por exemplo, o

caso da expansão na França meridional, favorecida pela conquista militar que se seguiu à guerra contra os albigenses, do estilo "régio" da França do Norte, do gótico surgido e desenvolvido em estreito contato com a dinastia. Ou ainda a expansão desse estilo no vizinho Oriente com os reinos dos cruzados, ou enfatizar como o fato de uma cidade pertencer mais a um determinado âmbito político que a outro pudesse de certo modo orientar sua pintura. É o caso, por exemplo, de Cremona no século XVI, onde a arte do retrato possuía traços particulares que a distinguiam da praticada em Bérgamo, cidade não distante no espaço, mas bem distante quanto ao clima político e aos costumes. Roberto Longhi destacou esta situação falando de Sofonisba Anguissola, famosíssima pintora cremonense cujos retratos eram renomados em toda a Europa:

> A julgar pela insistência de Sofonisba sobre a arte do retrato, era de esperar que conhecesse de perto os retratos de Moroni, que era quase de sua geração e residia na pouca distante Bérgamo. Mas ainda que assim se pense, não vejo sinal de que isso tenha ocorrido. Cremona era uma cidade imperial e tinha como modelo o gosto de corte, igual em toda parte, salvo as variações pessoais de qualidade, de Florença a Madri, de Paris a Antuérpia.[37]

Também as fronteiras dinásticas entram em jogo: a extinção da dinastia capetíngia e o advento dos Valois é ocasião de um notável esforço de autolegitimação, levado adiante através de encomendas artísticas, em particular de retratos.[38] Igualmente, a sucessão da casa de Luxemburgo à antiga dinastia Premyslidi sobre o trono da Boêmia teve notáveis conseqüências no campo das imagens.

Assim a extinção dos Paleologhi e a passagem de Casale aos Gonzaga e, portanto, à parte imperial, levou a uma total mudança da atmosfera artística.[39] E podemos também nos perguntar como se manifestaram no campo artístico os conflitos e as divisões entre guelfos e gibelinos, um problema bem pouco estudado e talvez de difícil abordagem.

De todo modo, a fronteira parece ter sido sentida mais pelos clientes que pelos artistas, os primeiros, avessos a escolher pelas encomendas artis-

tas de certa proveniência, os segundos, ao contrário, aparentemente mais dispostos a operar para qualquer um que o solicitasse. É muito verossímil que o ostracismo de que Giovanni Pisano foi objeto da parte dos clientes florentinos tivesse motivações políticas. De resto, também o pai de Giovanni, Nicola, parece ter estado em Florença em tempos de hegemonia gibelina (Vasari lhe atribui inclusive um empenho particular na destruição das torres guelfas), mas as razões políticas não impediram os dois artistas de trabalhar juntos na guelfa Perúgia. Caso significativo de compromisso político de um artista — mesmo que tenha se tratado de compromisso mais militar que político — foi o de Tino di Camaino, mestre-de-obras da Ópera da Catedral de Pisa, afastado da cidade exatamente por motivos políticos. Ele havia projetado e esculpido a tumba do imperador Henrique VII, mas pouco antes de sua inauguração combateu em Montecatini com os guelfos de Siena (cidade da qual era originário) contra os gibelinos de Pisa. Esse fato deixou em grande embaraço o Conselho dos Anciãos de Pisa, que removeu Tino de seu cargo, "*cum sit guelfus et in exercitu et prelio de Montecatino fuerit contra Pisanos*" [por ser guelfo e porque, no exército e na batalha de Montecatini, atuara contra Pisa] e decidiu que a partir daquele momento "*ipse* [ou seja, Tino] *vel aliquis alius guelfus ad dictum officium non amictatur, nec sit, nec esse possit vel valeat ullo modo*" [ele ou qualquer outro guelfo não seja investido em dito ofício, e que não se torne, nem possa tornar-se, nem prevaleça (nisso) de modo algum].[40]

De qualquer maneira, Tino foi excluído de Pisa devido à participação ativa numa guerra contra os pisanos, não porque nesse acontecimento entrassem as características de sua escultura, e seria realmente uma tarefa árdua querer distinguir um estilo "guelfo" de um estilo "gibelino". Podemos apenas dizer que o solene equilíbrio da pintura de Giotto não deixou espaço em Florença para os modos expressivos e patéticos de Giovanni Pisano e que as pinturas em que a lição de Giovanni desenvolveu-se principalmente são aquelas de Pietro Lorenzetti por volta de 1320: o políptico da paróquia de Arezzo feito pelo bispo gibelino Tarlatti e os afrescos no transepto da igreja inferior de Assis, executados provavelmente quando a cidade era dominada pelos gibelinos.

Existiam fronteiras fechadas e fronteiras abertas. Florença, por exemplo, foi no século XIV extraordinariamente aberta aos pintores e em geral aos artistas de Siena, como também testemunha Ghiberti ao afirmar: "Os mestres sienenses pintaram na cidade de Florença". Duccio, em 1285, havia feito uma grande *Madonna in maestà* [Virgem em majestade] para Santa Maria Novella, mais tarde Ugolino da Siena pintou polípticos para os altares maiores de Santa Croce e de Santa Maria Novella, duas das mais importantes igrejas de Florença; Ambrogio Lorenzetti permaneceu e trabalhou na cidade, fez um políptico para San Nicccolò.

Siena, em contrapartida, tem outro comportamento: alguns de seus pintores aceitam e até desenvolvem com entusiasmo as idéias e as propostas de Giotto, levam em conta desde logo as mais importantes inovações, mas os pintores de fora têm muita dificuldade em estabelecer-se na cidade, protegida por regulamentos corporativos severos e extremamente protecionistas.

Também as mudanças de fronteiras políticas podem ter repercussões no campo artístico, levando os artistas ao exílio e a deixarem um centro pelo outro.

Em 1870, Frédéric Auguste Bartholdy, que será mais tarde o autor da Estátua da Liberdade, deixa Colmar — que se tornara prussiana — para refugiar-se em Paris, assim como séculos antes, nos inícios do XV, um grande número de pintores deixara Pisa, subjugada por Florença, para estabelecer-se em Gênova, de tal modo que, em 1415, numa assembléia da Arte dos pintores de Gênova, dos vinte presentes nove eram pisanos.[41] E sabemos como essas situações repetiram-se na Europa, durante o século XX, diante da expansão do nazismo.

A causa dessas mudanças foi justamente a modificação das fronteiras políticas ou do clima político no interior das fronteiras, mas ainda que os artistas tenham reagido antes de tudo como cidadãos, como homens, resta o fato de que estes acontecimentos tiveram conseqüências sobre seus estilos.

Também temos, portanto, o caso de artistas obrigados a deixar sua cidade não pela modificação da fronteira política ou de situações políticas em seu interior, mas antes pela modificação daquilo que poderíamos chamar o

"espaço artístico". Já ocorreu, por exemplo, que um certo estilo tenha se imposto de modo maciço a ponto de ocupar todo o espaço disponível e determinar as demandas e as atitudes do público. Nesse ponto não havia lugar para propostas alternativas e isso podia levar um artista a abandonar a cidade onde havia operado até aquele momento. O caso freqüentemente citado é o da imposição do paradigma de Giotto em Florença por volta de 1320-1330 e do conseqüente afastamento de certos giottescos "de fronda" — parece ser o caso, por exemplo, de Buffalmacco —, obrigados, às vezes, a emigrar.[42]

Diante dessa acumulação de fronteiras políticas, dinásticas, estilísticas, sociais, de fronteiras antigas e novas, quase nada resta da confiante afirmação de que "a arte não conhece fronteiras". Visto de perto, o domínio artístico aparece antes de mais nada cruzado e percorrido por limites e confins, semelhante à paisagem em xadrez que — num dos primeiros capítulos de *Através do espelho* — Alice contemplava do alto de uma colina em companhia da Rainha de Copas: "Uma paisagem bem curiosa, sulcada de pequenos riachos que corriam em frente, atravessada de lado a lado por tantas pequenas cercas que iam de riacho a riacho".

Mas foi superando aqueles limites que Alice chegou a tornar-se rainha.

1. RETRATO E SOC

1. C. Sommer, *Di*
tuen, Freiburg, 1919.

2. G. P. Lomazzo,

3. Os dois artigos
de fevereiro e 15 de marc

4. *La pittura futur*
cado in *Archivi del Futu*

5. Sobre as carac
Média, cf. P. E. Schran
Warburg Vorträge, II, I, 19
Zeit, 752-1152, vol. I, I
Porträts", in *Die Antike*
Konstantinus Magnus bis
cept of the Image in th
versy", in *Dumbarton* (
Geschichte des spätantiken
und Christentum, vol. II,
val Art, Latrobe (Penn)
del Convegno de 1967 pro

estilo tenha se
ponível e deter-
navia lugar para
r a cidade onde
e citado é o da
1320-1330 e do
— parece ser o
migrar.[42]
ticas, estilísti-
confiante afir-
to, o domínio
limites e con-
neiros capítu-
olina em com-
a, sulcada de
do a lado por

nar-se rainha.

Notas

1. Retrato e sociedade na arte italiana (pp. 13-101)

1. C. Sommer, *Die Anklage der Idolatrie gegen Papst Bonifaz* VII *und seine Porträtstatuen*, Freiburg, 1919.

2. G. P. Lomazzo, *Tratatto dell'arte della pittura*, Milão, 1584, p. 430.

3. Os dois artigos foram publicados respectivamente nos números de *Lacerba* de 15 de fevereiro e 15 de março de 1914. Cf. *Archivi del Futurismo*, vol. I, Roma, 1958, pp. 189 e 193.

4. *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, Milão, II, abril de 1911, novamente publicado in *Archivi del Futurismo*, cit.

5. Sobre as características do retrato na Antigüidade tardia e na Alta Idade Média, cf. P. E. Schramm, "Das Herrscherbild der Kunst des frühen Mittelaters", in *Warburg Vorträge*, II, I, 1922-3, pp. 162 ss.; id., *Die deutchen Kaiser und König in Bildern ihrer Zeit*, 752-1152, vol. I, Leipzig, 1928; G. von Kaschnitz-Weinberg, "Spätrömische Porträts", in *Die Antike*, n. 2, 1926, pp. 36 ss. R. Delbrück, *Spätantike Kaiserporträts. Von Konstantinus Magnus bis zum Ende des Westreiches*, Berlim, 1933; G. B. Ladner, "The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Icononoclastic Controversy", in *Dumbarton Oaks Papers*, n. 7 (1953), pp. 1-34; H. P. L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, Oslo, 1933; J. Kollwitz, "Bild", in *Reallexikon für Antike und Christentum*, vol. II, 1954; G. Ladner, *Ad Imaginem Dei. The image of man in Mediaeval Art*, Latrobe (Penn), 1965; H. P. L'Orange, "Tardo Antico e Alto Medioevo", in *Atti del Convegno de 1967 promosso dall'Accademia nazionale dei Lincei*, Roma, 1968, pp. 309 ss.

M. Cagiano de Azevedo, "Storiografia per immagini", in *Storiografia altomedievale*, Spoleto, 1970, pp. 119 ss.

6. G. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, vol. I, Cidade do Vaticano, 1941. Cf. a resenha de E. Kitzinger, em *Speculum*, XXIII, 1948, pp. 312 ss.

7. E. Langlotz, "Das Porträt Friedrichs II von Brückentor in Capua", in *Beiträge für Georg Swarzenski*, Berlim, 1951, pp. 45 ss. G. von Kaschnitz-Weinberg, "Bildnisse Friedrichs II von Hohenstaufen", in *Mitteilungen des deutschen archäologische Institutes, Römische Abteilung*, vol. LX-LXI, 1953-4, pp. 1 ss; LXII, 1955, pp. 1 ss.; A. Prandi, "Un documento d'arte federiciana, Divi Friderici Caesaris imago", in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, n. s., II, 1953, pp. 263 ss.; K. Wessel, "Bildnisse des Königs Manfred von Sizilien", in *Staatliche Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte*, 1958, pp. 38 ss. Sobre a importância da corte de Frederico II para o nascimento de análises realistas, cf. as observações de O. Pächt, in "Early Italian Nature Studies" (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1950), e de F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, 1266-1414, Roma, 1969, pp. 24 ss.

8. J. Pohl, *Die Verwendung des Naturabgusses in der italianischen Porträtplastik der Renaissance*, Wurtzbourg, 1938, pp. 20 ss. Sobre o retrato desse período em geral, cf. H. Keller, "Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters", in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, III, 1939, pp. 227-365.

9. E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe (Penn.), 1951.

10. Sobre este retrato, que chegou a nós em péssimas condições, cf. M. Kahr, "Jean le Bon in Avignon", in *Paragone*, n. 197, 1966; C. Richter Sherman, *The Portraits of Charles V of France*, Nova York, 1969, pp. 73 ss. Sobre o desenvolvimento do retrato autônomo no Norte por volta de 1360, cf. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Mass.), 1958, p. 170. Se razões dinásticas facilitaram seu surgimento tanto na França quanto na Áustria (retrato do duque Rodolfo IV de Habsburgo no Museu Diocesano de Viena; cf. o catálogo da exposição *Europäische Kunst um 1400*, Viena, 1962, pp. 145 ss.), os meios de representação, os instrumentos pictóricos empregados durante esta evolução, tinham sido criados na Itália nos decênios precedentes.

11. Sobre a importância dos afrescos de Avignon para a história do retrato, cf. E. Castelnuovo, "Avignone rievocata", in *Paragone*, n. 119, 1959; id., *Un pittore italiano alla Corte di Avignone*, Turim, 1962; Khar, "Jean le Bon in Avignon", op. cit.

12. Pomponio Gaurico, *De Sculptura* (Florença, 1504), Ed. Chastel, Genebra, 1971, p. 53.

13. G. Vasari, *Vite*, Ed. Della Pergola, Grassi, Previtali, vol. II, Milão, 1962, p. 227.

14 Ibid., p. 228.

15. Ibid., p. 232.

16. F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681), in *Opere complete*, Ed. dei Classici italiani, vol. III, Milão, 1809, p. 98.

17. O afresco foi executado alguns anos depois do acontecimento e foram representados até mesmo personagens que dele não haviam participado, como Antonio Brancacci, morto em 1391. Cf. J. Pope-Hennessy, *The Portrait of the Renaissance*, Nova York, 1966, p. 5.

18. Vasari, *Vite*, ed. cit., II, p. 231.

19. Vasari, *Vite*, ed. cit., II, p. 233.

20. Para uma interpretação em chave política contemporânea dos afrescos da Capela Brancacci, ver P. Meller, "La capella Brancacci, problemi ritrattistici ed iconografici", in *Acropoli*, I, 1960-61, pp. 186 ss., 273 ss., que neles enxerga alusões precisas ao conflito entre Milão e Florença e reconhece nos traços do tirano Teófilo os de Gian Galeazzo Visconti, conde de Virtù.

21. G. Vasari, *Ragionamenti sopra i dipinti da lui eseguiti nel Palazzo Vecchio di Firenzi* (as citações são tiradas da edição pisana de 1823, pp. 91 ss.).

22. Id., *Vite*, ed. cit., II, pp. 506 ss.

23. L. B. Alberti, *Della pittura*, livro III, ed. Mallé, Florença, 1950, p. 108.

24. J. Lipman, "The Florentine Profile Portrait in the Quattrocento", in *The Art Bulletin*, XVIII, 1936, pp. 54 ss.; R. Hatfield, *Five Early Renaissance Portrait*, ibid. XLVII, 1965, pp. 315 ss.; J. Mambour, "L'évolution esthétique des profils florentins du '400", in *Révue Belge d'Archéologie et d'Histoire*, XXXVIII, 1969 (1971), pp. 43 ss. Sobre os retratos florentinos do século XV e suas destinações originais, cf. também M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig, 1938, pp. 176 ss.

25. D. Kocks, *Die Stifterdarstellung in der italianischen Malerei des XIII-XIV. Jahrhunderts*, Colônia, 1971.

26. Alberti, *Della pittura*, ed. cit., p. 114.

27. Cf. K. Badt, "Drei plastichen Arbeiten von Leon Battista Alberti", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VIII, 1957-8, pp. 78 ss.; Pope-Hennessy, *The Portrait*, cit., p. 66.

28. Vespasiano da Bisticci, *Vite di Uomini illustri*, editado por A. Mai e A. Bartoli,

Florença, 1859, p. 480. Sobre a importância de Niccoli para os artistas florentinos de sua época, cf. R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956, passim, e particularmente pp. 301 ss.

29. M. Bacci, *Piero di Cosimo*, Milão, 1966, p. 83; Pope-Hennessy, *The Portrait*, cit., p. 37.

30. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, cit., p. 354.

31. Quintiliano, *Institutio oratoria*, X, II, 7: "*non esset pictura, nisi qua lineas modo extremas umbrae, quam corpora in sole fecissent, circumscriberet*" (cf. G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Florença, 1951, pp. 180, 376); Plínio, *Naturalis Historia*, XXXV, 15; Alberti, *Della pittura*, ed. cit., p. 78. Sobre o interesse suscitado pelo tema do "nascimento da pintura" no fim do século XVIII, cf. R. Rosenblum, "The Origin of Painting, a problem in the iconography of Romantic Classicism", in *The Art Bulletin*, XXXIX, 1957, pp. 279 ss.

32. Cf. Becatti, *Arte e gusto*, cit., p. 18.

33. "Pisanello, em meio a seus célebres trabalhos,/ decidiu rivalizar com a natureza/ e converter em pintura a imagem/ do novo marquês, o ilustre Leonel, // e já consumira seis meses/ a dar forma apropriada à figura/ quando a fortuna desdenhosa que afugenta/ as glórias humanas por caprichos vários // trouxe do digno e salgado rio/ até nosso mundo um novo Fídias, / o eminente pintor Bellini/ e o retrato que ele fez era tão vivo/ no dizer do amor paterno/ que o primeiro lugar lhe deu e ao Pisanello, o segundo".

O texto do soneto foi publicado por Adolfo Venturi no *Archivio Veneto*, 1885, e nas *Vite* de Gentile e de Pisanello, escritas por Vasari. O original, devido a um certo "poeta Ulisses", está conservado na biblioteca estense de Ferrara (códice III, D 22).

34. M. Baxandall, "A dialogue on art from the court of Leonello d'Este", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI, 1963, pp. 321 ss.; id., *Giotto and the Orators*, Oxford, 1971, pp. 17 ss.

35. R. Longhi, "La restituzione di un trittico d'arte cremonese circa il 1460 (Bonifacio Bembo)", in *Pinacotheca*, 2, set.-out. 1928, pp. 79 ss.; retomado em *Opere complete*, vol. IV: *Me pinxit e problemi caravaggeschi*, Florença, 1968, pp. 57 ss.

36. Em G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, vol. I, Florença, 1839, p. 327.

37. C. Gilbert, resenha de Pope-Hennessy, "The Portrait", cit. in *The Burlington Magazine*, CX, 1968, pp. 284 ss.

38. Cf. I. Lavin, in *The Art Quaterly*, 1970, pp. 207 ss.

39. Vasari, *Vite*, ed. cit., III, p. 57 (*Vita de Mino da Fiesole*).

40. Ibid., p. 233 (*Vita del Verrocchio*).

41. Plínio, *Naturalis Historia*, XXXV. Cf. Becatti, *Arte e gusto*, cit., pp. 226 e 404.

42. J. Pohl, *Die Verwendung des Naturabgusses in der italianischen Porträtplastik der Renaissance*, Würtzburg, 1938.

43. P. Meller, in *Studies in Western Art, Acts of the twentieth international congress of the history of art*, 1961, Princeton, 1963, vol. II, pp. 53 ss.

44. L. B. Alberti, *De Statua*, ed. C. Grayson, Bath, 1972, p. 122; Pope-Hennessy, *The Portrait*, op. cit., pp. 72 ss.

45. *Il libro di Antonio Billi*, ed. Frey, Berlim, 1892, pp. 38 ss.

46. Vasari, *Vite*, ed. cit., III, p. 234 (*Vita del Verrocchio*).

47. Vasari, *Vite*, ed. cit., III, p. 197 (*Vita di Botticelli*).

48. J. Mesnil, "Quelques documents sur Botticelli", in *Miscellanea d'arte*, maio-jun. de 1903.

49. Vasari, *Vite*, ed. cit., III, p. 155 (*Vita di Domenico Ghirlandaio*).

50. A. Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*, Leipzig, 1902, p. 14.

51. G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*, vol. VII, Florença, 1897, pp. 392 ss.

52. Vasari, *Vite*, ed. cit., III, p. 163 (*Vita del Ghirlandaio*).

53. M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig, 1938; E. Gombrich, "The Early Medici as Patrons of Art", in *Italian Renaissance Studies*, editado por E. F. Jacob, Londres, 1960, pp. 303 ss., e novamente publicado em *Norm and Form*, Edimburgo, 1966, pp. 35 ss.

54. Vasari, *Vite*, ed. cit., III, p. 163 (*Vita del Ghirlandaio*).

55. A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Viena, 1931.

56. M. A. Michiel, "Notizie d'opere del disegno", ed. Frimmel, in *Quellenschriften für Kusntgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neue Zeit*, n. s., I, Viena, 1888, p. 80.

57. Plínio, *Naturalis Historia*, XXXV, 4. Cf. Becatti, *Arte e gusto*, op. cit., pp. 225 e 404.

58. E. Gombrich, "Tradition and Expression in Western Still Life", in *Meditations on a Hobby Horse*, Londres, 1963, p. 10 (trad. bras. *Meditações sobre um cavalinho de pau*, São Paulo, Edusp); E. Benkard, *Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jhdts.*, Berlim, 1927, pp. XVIII ss.

59. Horácio, Epístola XX.

60. F. Zeri, *Pittura e Controriforma*, Turim, 1957, p. 15.

61. R. Longhi, "Indicazioni per Sofonisba Anguissola", in *Paragone*, n. 157, jan. 1963.

62. M. Jenkins, *The State Portrait. Its origin and evolution*, Nova York, 1947.

63. C. Gould, *Raphael's Portrait of Pope Julius II*, Londres, 1970.

64. K. Oberhuber, "Raphael and the State Portrait, I: The Portrait of Julius II", in *The Burlington Magazine*, 1971, pp. 124 ss.

65. Pope-Hennessy, *The Portrait*, cit., p. 121.

66. K. Schwager, *Über Jean Fouquet in Italien und sein verlorenes Porträt Papst Eugen IV*, in *Argo. Festschrift für Kurt Badt*, Colônia, 1970, pp. 210 ss.

67. Antonio Averlino, Filarete, *Treatise on architecture*, ed. Spencer, New Haven, 1965.

68. O. Pächt, "Jean Fouquet: a Study of his Style", in *Journal of the Warburg and Courtauld Insitutes*, IV, 1940-1, p. 99.

69. Vasari, *Vite*, ed. cit., IV, p. 89 (*Vita di Raffaello*).

70. K. Oberhuber, "Raphael and the State Portrait — The Potrait of Lorenzo de' Medici", in *The Burlington Magazine*, CXIII, ago. 1971, pp. 436 ss.

71. K. Brandi, *Kaiser Karl V*, Munique, 1937.

72. L. Aretino, *Lettere sull'arte*, ed. Pertile-Camesasca, Milão, 1957-60.

73. K. von Einem, "Karl V und Tizian", in *Arbeitsgemeinde für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen Geisteswissenschaften*, fasc. 92, Colônia-Opladen, 1960. Sobre o assunto cf. também W. Braunfels, "Tizians Augsburger Kaiserbildnisse", in *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlim, 1956, pp. 196 ss. A. Cloulas, "Charles Quint et le Titien", in *L'information d'histoire de l'art*, IX, 1964, pp. 213 ss. E. Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, Glückstadt, 1969, pp. 85 ss.

74. R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Florença, 1946, p. 30; cf. T. Hetzer, "Tizians Bildnisse", in *Aufsätze und Vorträge*, vol. I, Leipzig, 1957, p. 54; E. Hüttinger, "Zur Porträtmalerei Jacopo Tintorettos", in *Pantheon*, 1968, p. 468.

75. Vasari, *Vite*, ed. cit., V, p. 25 (*Vita di F. Mazzuoli*).

76. F. Bologna, "Il Carlo V del Parmigianino", in *Paragone*, n. 73, 1956, p. 8.

77. F. Zeri, *Pittura e Controriforma*, cit., p. 16.

78. Vasari, *Vite*, ed. cit., p. 308 (*Vita di Tiziano*).

79. Também na *Vita di Giorgione* Vasari insiste no caráter "direto" de sua pintura: "Em tudo aquilo que fez esforçou-se por permanecer próximo das coisas vivas sem jamais imitar a maneira" (ed. cit., III, p. 419).

80. J. Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford, 1965, vol. I, p. 123.

81. M. Jaffé, "The Picture of the Secretary of Titian", in *The Burlington Magazine*, 1966, pp. 114 ss.

82. L. Lotto, *Il libro di spese diverse*, editado por P. Zampetti, Veneza-Roma, 1969, pp. 50-3.

83. Lomazzo, *Trattato*, cit., p. 432.

84. Ibid.

85. E. Wind, "The Revolution of History Painting", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, II, 1938, pp. 122 ss.

86. Stefano Guazzo, *Civile conversazione*, Veneza, 1583, p. 132.

87. Lomazzo, *Tratatto*, cit., p. 435.

88. Id., p. 433.

89. M. Boschini, *Carta del navegar pittoresco*, editado por A. Pallucchini, Veneza, 1967, p. 360.

90. Lomazzo, *Trattato*, cit., pp. 433 ss.

91. *Il primo libro delle lettere di Niccolò Martelli*, Florença, 1546.

92. Cf. a resenha já citada de C. Gilbert sobre o livro de Pope-Hennessy. Entretanto, J. Pope-Hennessy (*La scultura italiana. Il Cinquecento e il Barocco*, vol. II, Milão, 1966, p. 337) duvida que se possam considerar estas esculturas como "Portraitlose Statue". A passagem de Lomazzo sobre os monumentos dos Medici se acha no *Trattato*, cit., p. 434.

93. G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini*, editado por P. Barocchi, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, vol. II, Bari, 1961, p. 339. Cf. P. Prodi, "Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Catolica", in *Archivio Italiano per la storia della Pietà*, IV, 1962, p. 154; E. Battisti, artigo "Ritratto", in *Enciclopedia universale dell'arte*, col. 589 ss.

94. Ibid, p. 340.

95. R. Gallo, "Contributi su Jacopo Sansovino", in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, I, 1957, pp. 96 ss.; Pope-Hennessy, *La scultura italiana*, cit., II, pp. 418 ss.

96. M. Brunetti, *Santa Maria del Giglio volgo Zobenigo nell'arte e nella storia*, Veneza, 1952; F. Haskell, *Patrons and Painters*, Londres, 1963, pp. 248 ss.

97. Hüttinger, *Zur Porträtmalerei*, cit., p. 468.

98. A. Grisebach, *Römische Porträtbusten der Gegenreformation*, Leipzig, 1936.

99. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini*, ed. cit., p. 341; Prodi, "Ricerca", cit.

100. Ibid, p., 344.

101. F. Arcangeli, "Sugli inizi dei Carracci", in *Paragone*, n. 79, 1956, pp. 24-5.

102. Baldinucci, *Vocabolario*, cit.

103. Cf. o capítulo dedicado ao retrato na monografia de H. Olsen, *Federico Barocci*, Copenhague, 1962.

104. M. de Chantelou, *Journal du Voyage en France du cavalier Bernin*, Paris, 1930, p. 88. Pode-se evidentemente discutir se as expressões "cópia" e "original" se aplicam aos desenhos (o busto não deve ser uma cópia destes, mas um original) ou ao retrato. Em cada caso está presente a idéia da obra de arte como criação autônoma.

105. E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Turim, 1967, p. 186.

106. Sobre os retratos de Caravaggio, ver as indicações de R. Longhi, "Il vero 'Maffeo Barberini' del Caravaggio", in *Paragone*, n. 165, 1963; sobre a arte do retrato em Annibale Carracci, D. Posner, *Annibale Carracci*, Londres, 1971, pp. 20 ss.

107. A frase é de Baglione. Sobre Ottavio Leoni, cf. R. Longhi, "Volti della Roma caravaggesca", in *Paragone*, n. 21, 1951; L. Grassi, "Lineamenti di una storia per il concetto di ritratto", in *Arte antica e moderna*, 1961, p. 484; H.-W. Kruft, in *Storia dell'arte*, 4, 1969, pp. 447 ss.

108. G. P. Bellori, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, tomo I da edição pisana (1821), p. 226; J. Müller Hofstede, "Rubens und Tizian: Das Bild Karls V", in *Neue Zürcher Zeitung*, n. 266, 1º out. 1966, pp. 19 ss.

109. F. Zeri, "*Un ritratto* di Pietro Paolo Rubens a Genova", in *Paragone*, n. 67, 1955.

110. Zeri, "Un ritratto", cit.

111. V. Giustiniani, "Lettera sulla pittura a Teodoro Amideni", in Bottari-Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, vol. VI, Milão, 1822. Cf. Longhi, "Il vero 'Matteo Barberini' del Caravaggio", op. cit., p. 5. Sobre a "incapacidade teórica" de compreender o retrato, ver as observações de Longhi, in *Paragone*, n. 215, 1968, pp. 59 ss.

112. A passagem sobre a categoria dos retratos, tirada do Cod. Pal. 597 da Biblioteca Nacional de Florença, foi publicada por J. Clark, em *Paragone*, n. 17, 1951, p. 49. Cf. texto publicado por G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, editado por A. Marucchi, Roma, 1956, vol. I, p. 136.

113. R. Longhi, *Giovanni Serodine*, Florença, 1951, p. 20.

114. R. Wittkover, "Bernini's bust of Louis XIV", *Charlton Lectures on Art*, Oxford, 1951.

115. Longhi, *Volti della Roma caravaggesca*, cit., p. 37.

116. Chantelou, *Journal du Voyage*, cit., p. 26.

117. Cf. a interessante definição de caricatura dada por Paolo Giordano Orsini em suas sátiras em tercetos do *Parallelo fra la città e la villa*. A passagem, oportunamente resumida na monografia sobre Bernini (1967) de Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco (p. 203), mostra como Orsini e Bernini praticaram ambos esse gênero, lançando uma nova luz sobre o aspecto bem especial do busto de Paolo Giordano Orsini.

118. Pope-Hennessy, *La scultura italiana*, cit., I, p. 124.

119. Chantelou, *Journal du Voyage*, cit., p. 25.

120. Cf. Grassi, *Lineamenti per una storia*, cit., p. 486.

121. A definição é de Pietro Gradenigo, citada por T. Pignatti, "I ritratti settecenteschi della Querini", in *Bolletino d'Arte*, 1950, p. 218. Sobre o retrato de Balbi, cf. id. *Il Museo Correr, Dipinti dal XVII al XVIII secolo*, Veneza, 1960, p. 277.

122. Carta de B. Nazzari a Giacomo Carrara, em Bottari-Ticozzi, *Raccolta*, cit., IV, p. III.

123. Levey, *Painting in XVIII Century Venice*, Londres, 1959, pp. 148 ss.

124. Carta de G. P. Zannotti ao monsenhor G. Bottari, em Bottari-Ticozzi, *Raccolta*, cit., IV, p. 221.

125. G. B. Angelini, *Descrizione di Bergamo in terza rima* (1720) (manuscrito da Biblioteca Cívica de Bérgamo, carta 20), também citado no catálogo *I pittori della realtà in Lombardia*, Milão, 1953, p. 55, e em G. Testori, *Fra Galgario*, Turim, 1970, p. 50.

126. Carta de Sebastiano Ricci ao senhor conde Gian Giacomo Tassis, em Bottari-Ticozzi, *Raccolta*, cit., III, p. 384.

127. Testamento do marquês Pier Antonio Rota (1740), citado no catálogo *I pittori della realtà*, cit., p. 46.

128. Prefácio de R. Longhi ao catálogo *I pittore della realtà*, cit., p. XV.

129. Carta de Giacomo Carrara ao monsenhor Bottari, em Bottari-Ticozzi, *Raccolta*, cit., V, pp. 358 ss.

130. Cf. A. Warburg, *Contadini al lavoro in arazzi di Borgogna* (1907), atualmente em id., *La rinascita del paganesimo antico*, cit., p. 210.

131. R. Longhi, "Di Gaspare Traversi", in *Vita artistica*, 1927, pp. 145 ss., atualmente in *Opere complete*, II, tomo I: *Saggi e ricerche*, 1925-9, pp. 189 ss.

132. Carta do marquês Giustiniani a Teodoro Amideno, em Bottari-Ticozzi, *Raccolta*, cit., VI, p. 122.

133. J.-J. Rousseau, *Oeuvres complètes*, editadas por B. Gagnebin e M. Raymond, Dijon, 1964, vol. III, p. 25.

134. Diderot, "Essai sur la peinture", in *Oeuvres*, editadas por A. Billy, Bruges, 1962, p. 115.

135. H. Fielding, prefácio a *Joseph Andrews* (1742).

136. Levey, *Painting in XVIII Century Venice*, cit., pp. 156 ss.

137. Haskell, *Patrons and Painters*, cit., p. 322.

138. S. Röttgen, "I ritratti di Onorato Caetani dipinti da Mengs, Batoni e Angelica Kauffmann", in *Paragone*, n. 221, 1968, pp. 61 ss.

139. Ibid., p. 58.

140. A. R. Mengs, *Opere*, vol. I, Parma, 1780, p. 113; cf. Grassi, "Lineamenti per una storia", cit., p. 488.

141. J. K. Lavater, "Physiognomische Fragmente", Winterthur, 1784 e anos seguintes, vol. II, p. 76, citado em Röttgen, *I ritratti di Onorato Caetani*, cit., p. 71, nota 39. Uma pesquisa sobre o retrato italiano no século XVIII e seu contexto sociocultural deveria tomar como modelo o estudo de E. Wind, "Humanitätsidee und Heroisiertes Porträt in der Englischen Kultur des 18 Jahrhunderts", publicado em *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Berlim, 1932, no qual a atitude distinta quanto ao retrato que se manifesta nas obras de Reynolds e Gainsborough é estudada em sua relação com as profundas divergências e com a concepção diferente do homem e da natureza que, na cultura inglesa do século XVIII, separavam o doutor Johnson e David Hume. Mas, devido à relativa indigência italiana em relação àquilo que se constata na Inglaterra, os resultados seriam provavelmente menos fecundos.

142. Conferência pronunciada em Basiléia a 10 mar. 1885, publicada em *Vorträge*, Basel (Bâle), 1918, cit. *Letture di storia e di arte*, Turim, 1962, pp. 417 ss.

143. In *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Basel, 1898, pp. 145 ss.

2. IMAGENS REPUBLICANAS (PP. 103-23)

1. Cf. T. Fröschl, "Selbstdarstellung und Staatssymbolik in den europäischen Republiken der frühen Neuzeit an Beispielen der Architektur und bildenden Kunst", in H. G. Koenigsberger (editado por), *Republiken und Republikanismus im Europa der Frühen Neuzeit*, Munique, 1988, pp. 239 ss.

2. Cf. F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, Roma, 1969, pp. 28 ss.: E. Langlotz, "Das Porträt Friederichs II vom Brückentor in Capua", in *Beiträge fuer Georg Swarzenski*, Berlim, 1951, pp. 45 ss.; G. Kaschnitz Weinberg, "Bildnisse Friedrichs II von Hohenstaufen", in *Mitteilungen des deutschen Archaeolog. Institutes. Römische*

Abteilung., 1953-4, 60-1, pp. 1 ss, e 1955, 62, pp. 1 ss.; H. Buschhausen, "Das Altersbildnis Kaiser Friedrichs II", in *Jarbuch d. Kunstamml. i. Wien*, LXX, 1974, pp. 7 ss.; F. W. Deichmann, "Die Bärtigen mit der Lorbeerkranz vom Brückentor Friedrichs II zu Capua", in F. Deuchler (editado por), *Von Angesicht zu Angesicht Porträtstudien. Michael Stettler zum 70 Geburtstag*, Berna, 1983, pp. 65-71.

3. Cf. C. Sommer, *Die Anklage der Idolatrie gegen Papst Bonifaz VIII und seine Porträtstatuen*, Friburgo, 1919; E. Castelnuovo, "Il significato del ritratto pittorico nella società", in *Storia d'Italia*, Turim, 1973, vol. V, pp. 133 ss.

4. Cf. F. Hepburn, *Portraits of later Plantagenets*, Woodbridge, 1986.

5. L. Campbell fala a respeito in *Renaissance Portraits*, New Haven e Londres, 1990.

6. Ver A. Martindale, "Painting for Pleasure", in A. Borg, A. Martindale (editado por), "The vanishing Past. Studies Presented to Christopher Hohler", in *British Archaelogical Reports*, International Series, III, 1981, pp. 112-3.

7. Cf. Cl. R. Sherman, *The Portraits of Charles V of France (1338-80)*, Nova York, 1969; F. Baron (editado por), *Les fastes du Gothique, le siècle de Charles V*, catálogo da mostra, Paris, 1981.

8. Cf. R. Cazelles, "Peinture et actualité politique sous les premiers Valois", in *Gazette des Beaux-Arts*, 1978, 92, pp. 53-65.

9. Ocuparam-se do argumento: H. Wieruszowski, "Art and the Commune in the Time of Dante", in *Speculum*, XIX, 1944, pp. 14 ss.; N. Rubinstein, "Political Ideas in Sienese Art: the Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXI, 1958, pp. 179 ss.; E. Carter Southard, *The frescoes in Siena's Palazzo Pubblico (1289-1539)*, Nova York, 1979; M. M. Donato, "Gli eroi romani tra storia ed 'exemplum'. I primi cicli umanistici di 'Uomini Famosi'", in S. Settis (editado por), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turim, 1985, vol. II, pp. 297 ss.; id., "Famosi Cives. Testi frammenti e cicli perduti a Firenze tra Tre e Quattrocento", in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1986, 30, pp. 27 ss.; id., "Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena) e l'iconografia politica della fine del Medioevo", in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 1988, pp. 105 ss.

10. Cf. D. Arasse, "Portrait, mémoire familiale et liturgie dynastique", in *Il ritratto e la memoria*, Roma, 1989, p. 112.

11. Cf. H. Belting, "Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes", in H. Belting (editado por), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, Munique, 1989, pp. 23 ss.

12. Cf. G. Ortalli, *Pingatur in Palatio. La pittura politica infamante nei secoli XIII-XIV*, Roma, 1979.

13. G. Scalia, *Il console Rodolfo e Ferdinando I de' Medici, punto per la storia di due statue pisane*, Roma, 1987.

14. Ver o volume de L. Borgia, E. Carli, M. A. Ceppori et al., *Le Biccherne*, Roma, 1984.

15. A. Lisini, *Le tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella del Reggio Archivio di Stato in Siena*, Florença, 1902.

16. C. Couderc (editado por), *Exposition des portratits peints et dessinés du XIIIe au XVIIe siècle*, catálogo da mostra, Paris, 1907.

17. Cf. L. Bellosi, M. Seidel, "Castrum pingatur in palatio", in *Prospettiva*, 1982, 28, pp. 17-65; G. Ragionieri, *Simone o non Simone*, Florença, 1985; A. Martindale, "The Problem of Guidoriccio", in *The Burlington Magazine*, 1986, pp. 259 ss.

18. Cf. L. Bellosi, M. Seidel, "Castrum pingatur in palatio", cit.

19. G. Ragionieri, *Simone o non Simone*, cit.

20. Cf. E. Borsook, "Maestro Francesco and a Portrait of the Signoria of Florence", in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlim, 1968, pp. 60 ss.

21. Cf. M. M. Donato, "Famosi Cives. Testi frammenti e cicli perduti a Firenzi tra Tre e Quattrocento", cit., pp. 27 ss.

22. Cf. C. E. Gilbert, "On Castagno's Famous Men and Women: Sword and Book as the Basis for Public Service", in M. Tetel e outros (editado por), *Life and Death in Fifteenth century Florence*, Durham-Londres, 1989, pp. 174 ss.

23. M. M. Donato "Gli eroi romani tra storia ed 'exemplum'. I primi cicli umanistici di 'Uomini Famosi'", cit., pp. 297 ss.; id., "Famosi Cives. Testi frammenti e cicli perduti a Firenze tra Tre e Quattrocento", cit., pp. 27 ss.; id., "Per la fortuna monumentale di Giovanni Boccaccio fra i grandi fiorentini: notizie e problemi", in *Studi sul Bocaccio*, XVII, 1988, pp. 287 ss.

24. Id., "Per la fortuna monumentale di Giovanni Boccaccio fra i grandi fiorentini: notizie e problemi", cit.

25. Cf. W. Wolters "Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert", Wiesbaden, 1983.

26. E. Muir fala a respeito em *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, 1981.

27. Cf. W. Wolters, "Der Programmentwurf zu Dekoration des Dogenpalastes nach dem Brand vom 2° Dezember 1577", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes*

in Florenz, XII, 1966, pp. 271 ss.; T. Pignatti, "Cinque secoli di pittura nel Palazzo dei Dogi", in *Palazzo Ducale di Venezia*, Turim, 1971, pp. 91-168.

28. Cf. P. Humfrey, "Pittura e devozione: la tradizione narrativa quattrocentesca", in M. Lucco (editado por), *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, Milão, 1990, pp. 295 ss.; e, do mesmo M. Lucco, "Venezia 1400-1430", in id. (editado por), *La pittura nel Veneto*, cit., pp. 13 ss.

29. Cf. F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, con aggiunta di tutte le Cose Notabili della stessa città, fatte e occorse dall'anno 1580 fino el presente 1663 da D. Giustiniano Martinioni*, Veneza, 1663, p. 325.

30. Cf. G. Lorenzi, *Monumenti per servir alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, Veneza, 1868; F. Wikhoff, "Der Saal des grossen Rates zu Venedig in seinem alten Schmuke", in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, VI, 1883, pp. 1 ss.; W. Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbsdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, cit.; G. Agosti, "Sui teleri perduti del Maggior Consiglio del Palazzo Ducale di Venezia", in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1986, 30, pp. 61 ss.; P. Brown Fortini, *Venetian narrative painting in the Age of Carpaccio*, New Haven e Londres, 1988; P. Humfrey, *Pittura e devozione: la tradizione narrative quattrocentesca*, cit., pp. 295 ss.

31. F. Sansovino, *Venezia città nobilissima et singolari...*, cit., p. 334.

32. E. Castelnuovo, "Il significato del ritratto pittorico nella società", cit.

33. Cf. G. Ladner, "Die Anfänge des Kryptoporträts", in F. Deuchler (editado por), *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70 Geburtstag*, cit.

34. F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare...*, cit., p. 334.

35. Cf. P. Humfrey, "Pittura e devozione: la tradizione narrativa quattrocentesca", cit., pp. 295 ss.

36. Cf. J. Meyer zur Capellen, "Zum venezianischen Dogenbildnis in der zweiten H. des 400", in *Konstistorisk Tidskrift*, L, 1981, pp. 70 ss.; G. Romanelli, "Ritrattistica dogale. Ombre, Immagini, Volti", in G. Benzoni (editado por), *I Dogi*, Milão, 1982, pp. 125 ss.

37. F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare...*, cit., p. 468.

38. Cf. F. Lane, *Venice. A maritime Republic*, Baltimore, 1973; E. Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, cit.

39. G. Contarini, *De Magistratibus et Republica Venetorum*, Veneza, 1543.

40. F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare...*, cit., p. 469.

41. Id., p. 486.

42. Cf. G. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und der Mittelalters*, Cidade do Vaticano, 1941, vol. I.

43. Cf. F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare...*, cit.

44. Id., p. 326.

45. M. Sanudo, *Vita dei Dogi, in Rerum Italicarum Scriptores*, Milão, 1733, vol. XXII.

46. Cf. S. Sinding Larsen, "Christ in the Council Hall, Studies in the religious iconography of the venetian republic", in *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, V, Roma, 1974.

47. Cf. W. Wolters, *Der Programmentwurf zu Dekoration des Dogenpalastes nach dem Brand vom 20 Dezember 1577*, cit., pp. 271 ss.

48. Cf. I. Kleinschmidt, "Gruppenvotivbilder venezianischer Beamtem (1550-1630) im Palazzo dei Camerlenghi und im Dogenpalast", in *Arte veneta*, XXXI, 1977, pp. 104-118; W. Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, cit.

49. *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, X, p. 52.

50. Ver R. Martinoni, *Giovan Vincenzo Imperiali politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, Pádua, 1983; F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Turim, 1988, p. 34.

51. Cf. J. Heers, *Gênes au XVe siècle*, Paris, 1961.

52. Cf. O. Raggio, *Faide e parentele*, Turim, 1990.

53. G. C. Martini, *Viaggio in Toscana (1725-1745)*, Massa, 1969.

54. Cf. H. Peter-Raupp, *Die Ikonographie des Oranjezaals*, Hildesheim, 1980; B. Brenninkmeyer-De Rooij, "Notities betreffende de dekoratie van de Oranjezaal in Huis ten Boesch", in *Oud Holland*, 1982, 96, pp. 133 ss.

55. S. D. Muller, "Jan Steen's Burgher of Delft and his Daughter: a Painting and Politics in Seventeenth-Century Holland", in *Art History*, XII, 1989, pp. 268 ss.

56. Cf. A. Riegl, *Das Holländische Gruppenporträt*, Viena, 1931 (primeira edição de 1902).

57. G. Schwartz fala a respeito in *The Dutch world of painting*, catálogo da mostra, Vancouver, 1986.

58. Cf. B. Haak, *The Golden Age. Dutch Painters of the Seventeenth Century*, Nova York, 1984.

59. J. L. Price, *Culture and Society in the Dutch Republic during the Seventeenth Century*, Nova York, 1974.

60. S. Schama, *The Embarrassement of Riches: An interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Nova York, 1987.

61. Cf. R. Sennett, *The Fall of Public Man*, Nova York, 1977; D. R. Smith, "Carel Fabritius and Portraiture in Delft", in *Art History*, 1990, pp. 151 ss.

62. Cf. S. Pallmert, "Kleider machen Leuten-Könige machen Mode", in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1990, pp. 49 ss.

63. Cf. J. A. Leith, *The Idea of Art as Propaganda in France. 1750-1799*, Toronto, 1965; E. Castelnuovo, "Arti e revoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzionaria", in *Arte industria rivoluzioni*, Turim, 1985, pp. 125 ss.

64. Cf. Ph. Bordes, *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David*, Paris, 1983.

65. Cf. J. Träger, *Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes*, Munique, 1986.

66. A. De Herdt fala a respeito em "Saint-Ours et la Révolution", in *Genava*, XXXVII, 1989, pp. 131 ss.

3. DE QUE FALAMOS QUANDO FALAMOS DE HISTÓRIA DA ARTE? (PP. 125-46)

1. Cf. A. Emiliani, *Una politica dei beni culturali*, Turim, 1974.

2. E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Turim, 1962.

3. George Kubler falou da questão com grande inteligência em seu livro *La forma del tempo*, Turim, 1976.

4. Ver a este propósito o ensaio de S. Morgan, "Stylistic analysis and its possibilities", in *Design History: Fad or Function?*, Londres, 1978.

5. M. Schapiro, "Sull'attegiamento estetico nell'arte romanica", atualmente in *Arte romanica*, Turim, 1982.

6. Cf. H. Focillon, *Pittura e scultura romanica in Francia*, Turim, 1972.

7. Cf. S. Settis, "Artisti e committenti tra Quattro e Cinquecento", in C. Vivanti (editado por), *Annali della storia d'Italia*. IV, *Intellettuali e Potere*, Turim, 1981, pp. 699-761.

8. Alguns dos mais importantes ensaios de Warburg foram traduzidos para o italiano no volume *La rinascita del paganesimo antico*, Florença, 1966.

9. Sobre este ponto, cf. E. Castelnuovo, "Per una storia sociale dell'arte", in *Paragone*, 1976, 313; 1977, 323.

10. F. Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Turim, 1960.

11. Sobre isto, cf. R. Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milão, 1970.

12. Cf. M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Turim, 1978; id., *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven e Londres, 1980.

4. Para uma história social da arte I (pp. 147-70)

1. E. H. Gombrich, "The Logic of *Vanity Fair*. Alternatives to Historicism in the Study of Fashions, Style and Taste", in *The Philosophy of Karl Popper*, editado por Paul A. Schilpp, La Salle (Ill.), 1979, pp. 925-926.

2. H. Deinhard, "Reflections on Art History and Sociology of Art", in *Art Journal*, XXX (1975), p. 29.

3. F. Antal, "Remarks on the Method of Art History", in *Burlington Magazine*, fev.-mar. 1949, publicado novamente in *Classicism and Romanticism*, Londres, 1966.

4. E. Wind, "Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts", in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, IX (1930-1).

5. O artigo é dedicado ao necrológio de Millard Meiss.

6. P. 224, U. Middeldorf, resenha de M. Baxandall, "Painting and Experience in Fifteenth Century Italy".

7. M. Schapiro, "Style", in *Anthropology Today*, editado por A. L. Kroeber, Chicago, 1953, pp. 287-312, publicado novamente em *Aesthetics Today*, editado por Morris Philipson, Cleveland, 1961.

8. F. Braudel, *Ecrits pour l'histoire*, Paris, 1969. Sobre as generalizações dos sociólogos e o particularismo dos historiadores, cf. E. H. Gombrich, *Art History and the Social Sciences*, Oxford, 1975, pp. 11 ss.

9. Z. Halasz, "In Arnold Hauser Workshop", in *The New Hungarian Quarterly*, XLI (1975), n. 58, pp. 90 ss. Sobre as relações juvenis de Hauser com Lukács e Mannheim em Budapeste, cf. G. Lichtheim, *G. Lukács*, Londres, 1972. Sobre a repercussão, entre os historiadores da arte, do artigo de K. Mannheim, "Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation", publicado no *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I (1921-1922), pp. 231-74, cf. Gombrich, "The Logic of *Vanity Fair*", cit., p. 925.

10. E. J. Hobsbawm, "From Social Sciences to the History of Society", in *Daedalus*, 1971, n. 100, pp. 20 ss.

11. No artigo "Composants of National Culture", publicado na *New Left Review* (1968, n. 50), Perry Anderson mostrou como o *establishment* cultural britântico adotou,

integrou e honrou alguns intelectuais estrangeiros (Sir Lewis Namier, Sir Isaiah Berlin, Sir Karl Popper), em cujas ideologias se reconhece, enquanto marginalizou e isolou outros intelectuais exilados.

12. M. Horkheimer e Th. Adorno, *Lezioni di sociologia*, Turim, 1966, pp. 117 ss.

13. Munique, 1958, outra edição do título *Methoden moderner Kunstbetrachtung*, Munique, 1970.

14. *Le teorie dell'arte*, cit., p. 36.

15. A. Riegl, *Volkskunst, Husfleiss und Hausindustrie*, Berlim, 1894.

16. *Le teorie dell'arte*, pp. 229 ss.

17. Ibid. pp. 30 e 35.

18. Publicado em Mônaco por Beck, em 1974.

19. Cf. a introdução de David Carritt a *Classicism and Romanticism*, cit., omitida na edição italiana.

20. M. Becker e G. A. Brucker, "The 'Arti Minori' in Florentine Politics, 1342-1378", in *Medieval Studies*, XVIII (1956); G. A. Brucker, *Florentine Politics and Society 1343-1378*, Princeton, 1962, pp. 27 ss.

21. "Reflections on Classicism and Romanticism" foram publicadas na *Burlington Magazine*, abr. 1935 e jan. 1941.

22. K. M. Swoboda, artigo *Dvorak*, in *Neue Deutsche Biographie*, IV, 1959, p. 209. O ensaio bipolar de Dvorak especialmente importante para Antal foi *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, 1918.

23. Atesta-o um vigoroso grupo de artigos de diferentes épocas, recolhidos em *Classicism and Romanticism*, cit., assim como outras contribuições (entre as quais "Beiträge zu Gaudencio Ferrari", in *Städel Jahrbuch*, V, 1926, pp. 43 ss.; "Un capolavoro inedito del Parmigianino", in *Pinacoteca*, I, 1928, pp. 49-56; "Breu und Filippino", in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1928-29; os artigos sobre Niccolò dell'Abate, in *The Burlington Magazine*, LIX, 1931, pp. 226 ss. e LXXXI, 1942) e o livro sobre a pintura florentina do século XVI, já anunciado em 1929 no grande artigo "Zum Problem der niederlandischen Manierismus" (in *Kritische Berichte*, II, p. 213, nota 1) e jamais terminado.

24. "Studien zur Gotik im Quattrocento", in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 1924, pp. 3-32, e "Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocentomalerei in Siena und Firenze", no *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1924-5, pp. 207-9, significativamente dedicado à lembrança de Max Dvorak.

25. Ver as observações em apêndice ao ensaio *Observations on Girolamo da Carpi* (1948), depois reeditado in *Classicism and Romanticism*, cit., em que se esboça aquilo que deveria ser o argumento sobre o *background* do terceiro volume, projetado e jamais acabado, da história da pintura florentina e de seu ambiente social.

26. Os *Fuseli Studies*, Londres, 1956, e *Hogarth and his Place in European Art*, Londres, 1962, constituem dois pilares para uma história social da pintura inglesa do século XVIII e Antal aqui aborda toda uma série de problemas que concernem à história do público, como a pluralidade estilística de Hogarth com relação à pluralidade de clientes, o processo de aristocratização da alta burguesia inglesa sob Jaime III, o exclusivo e pequeno grupo do público de Füssli, o significado da recepção do Sturm und Drang na Inglaterra, o sentido e o público das *Conversations pieces* de Hogarth e os "avatares" do *realistic classicism* na Inglaterra do século XVIII etc. Também se considerem as observações críticas de F. Haskell ao referir-se a Hogarth, em *The Burlington Magazine*, 1963, pp. 417-8.

27. O apaixonado testemunho de Antal por John Berger (*Frederik Antal — A Personal Tribute*, ivi, 1954, pp. 259-60) e as páginas igualmente pessoais de David Carritt, usadas como prefácio de *Classicism and Romanticism*, são aproximadamente tudo o que se escreveu sobre Antal, "cuja influência na história da arte contemporânea foi muito importante, apesar de, comparativamente, poucos de seus escritos terem sido publicados", como escreveu o autor da necrologia que apareceu no *Times* por ocasião de sua morte. Sobre Antal, cf. a bibliografia em *Kritische Berichte*, 1976, n. 2-3, pp. 35-7.

28. Sobre o livro de Klingender, ver tudo o que já escrevi (*Paragone*, nº 237), com algumas variantes reeditado no prefácio da edição italiana de *Art and Industrial Revolution* [Turim, 1972].

29. Que a investigação de Klingender tenha sido de vanguarda também na descoberta de novos territórios para a história da arte é o que demonstra o moderno desenvolvimento dos estudos sobre a arte provincial na Inglaterra, longe do "centro de poder", ou melhor, nos novos centros de poder. Ver, mais recentemente, Trevor Fawcett, *The Rise of English Provincial Art. Artists, Patrons and Institutions outside London 1800-1830*, Oxford, 1974.

30. Na Itália serão lembradas particularmente as resenhas de C. Maltesi (in *Emporium*, fev. 1950) e de G. Castelfranco (in *Il Ponte*, V, 1949, nº 6, reeditada in *Paragone*, nº 9); a crítica violenta de M. Praz, "Histoire sociale et histoire de l'art", in *Synthèses*, 1949, nº 3, pp. 306-70; a de H. D. Gronau, in *The Burlington Magazine*, XC, (1948, pp. 297-8;

de O. von Simson, in *Erasmus*, III (1950), col. 166-70; de M. Weinberger, in *College Art Journal*, X (1951), nº 2, pp. 199-202. A discussão mais ampla, exemplificada e comprometida, é a de M. Meiss, na *Art Bulletin* de 1949, pp. 143-50.

31. Weinberger, in *College Art Journal*, cit.

32. M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951.

33. Ainda por ocasião do recente desaparecimento de Millard Meiss não faltaram alusões polêmicas aos confrontos com Antal, e veja-se, a propósito, a necrologia do estudioso americano aparecida no n. 28 (1975) da *Revue de l'Art*, p. 86.

34. Em *The Art Bulletin*, mar. 1953. Publicado novamente em seguida, in *Meditations on a Hobby Horse*, Londres, 1963, pp. 86 ss.

35. Deinhard, *Reflections on Art History and Sociology of Art*, cit.

36. Em sua preleção no University College de Londres (*Art and Scholarship*, 1957, publicada novamente in *Meditations*, cit.), Gombrich descreve "o erro fisionômico" como a "tendência a ver o passado como circunscrito ao estilo que lhe é típico".

37. P. Burke, *Tradition and Innovation in Renaissance Italy*, Londres, 1972.

38. E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, 1951. O juízo de Pierre Bourdieu está no prefácio à edição francesa do livro, Paris, 1967, p. 135.

39. Ver uma bibliografia dos escritos de Ernst Gombrich no pequeno catálogo da exposição a ele dedicada pelo Stedelijk Museum de Amsterdã (set.-out. 1975).

40. E. H. Carr, *What is History?*, Londres, 1961.

41. O problema da mudança estilística é particularmente abordado no artigo "Style", na *International Encyclopaedia of Social Science*, Nova York, 1968, vol. XIII, pp. 352-61, e em Gombrich, "The Logic of *Vanity Fair*", cit.

42. Ibid., pp. 936 ss.

43. Walter Benjamin, *Zentralpark* (II), atualmente in *Schriften*, Frankfurt, 1974, vol. I-2, p. 664.

44. In *Search of Cultural History*, Oxford, 1969, p. 41.

45. Gombrich, "The Logic of *Vanity Fair*", cit., p. 941. Sobre a relutância de Gombrich e para se perceber as relações demasiado diretas entre os fatos artísticos e as situações sociopolíticas, ver ainda "A Golden Age of Patronage" (resenha de *Patrons and Painters*, de F. Haskell), in *The Observer*, VI (1963), n. 23, e "The Tides of Taste" (resenha de *Rediscoveries in Art*, de F. Haskell), in *The Times Literary Supplement*, 27 fev. 1976, pp. 10-1.

46. Gombrich, "The Logic of *Vanity Fair*", cit., p. 940.

47. Cf. Th. W. Adorno, K. R. Popper e outros, *Dialettica e positivismo in sociologia*, Turim, 1972.

48. P. Burke, "Pierre Francastel and the Sociology of Art", in *Archives Européennes de Sociologie*, XII (1971), n. 1, pp. 141-54. Recordem-se as passagens violentas e impulsivas de Francastel contra a *História social* de Hauser, "cuja fragilidade ultrapassa a imaginação e que condenaria a sociologia da arte caso se pudesse, por um só momento, identificá-la com semelhante empreendimento", in G. Gurvitch, *Traité de Sociologie*, vol. II, Paris, 1968, pp. 278 ss., ou "as teses pseudo-sociológicas de um Lukács, de um Antal ou de um Hauser não têm valor" (*Art et Technique*, Genebra, 1964, p. 255); ou ainda "um livro como a *História social das artes* de Hauser, do qual a sabedoria dos editores franceses até hoje poupou-nos a tradução", in *Études de Sociologie de l'Art*, Paris, 1970, p. 43.

49. *L'Histoire de l'Art Instrument de la Propagande Germanique*, Paris, 1945.

50. *Art History and the Social Sciences*, Oxford, 1975, p. 9.

5. Para uma história social da arte II (pp. 171-96)

1. F. Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Londres, 1976, p. 45.

2. S. Gablik, *Progress in Art*, Londres, 1976.

3. Ibid. p. 150.

4. T. S. Kuhn, *La struttura delle revoluzione scientifiche*, Turim, 1969.

5. P. Hirschfeld, *Mäzene, die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, Munique, 1968 (cf. P. Vaisse, in *Revue de l'Art*, 1970, p. 88). M. Schapiro faz um breve e esclarecedor informe sobre as relações entre artistas e clientes em "On the Relation of Patron and Artist: Comments on a proposed Model for Scientist", in *The American Journal of Sociology*, LXX, nov. 1964, pp. 363 ss. Ver também o número do *Zeitchrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* de 1959, consagrado ao problema da relação entre clientes e artistas.

6. A definição do cliente dada por Argan é extraída de seu artigo "La Storia dell'Arte", in *Storia dell'Arte*, 1969, n. 1-2, p. 18. Para as observações de Hauser sobre os "clientes potenciais", cf. *Le teorie dell'arte*, Turim, 1969, p. 33.

7. Publicado primeiramente em *Italian Renaissance Studies*, editado por F. Jacob, Londres, 1960, pp. 279 ss., depois em *Norm and Form*, Londres, 1966, pp. 35 ss.; cf. também R. de Roover, "Cosimo de' Medici come banchiere e mercante", in *Archivio Storico*

Italiano, cxxiii (1965), pp. 467-79. Sobre o tesouro de Lourenço, o Magnífico, ver o catálogo em dois volumes da exposição florentina de 1972 (Florença, 1973 e 1974) e em particular os ensaios de A. Grote e D. Heikamp no segundo volume.

8. Gombrich, *Norm and Form*, cit., p. 76.

9. Cf. A. D. Fraser Jenkins, "Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xxxiii (1970), pp. 162-70; C. H. Clough, "Federico da Montefeltros's Patronage of the Arts, 1468-1472", ivi, xxxvi (1973).

10. O termo é usado por Warburg em seu texto *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*, Leipzig, 1902, p. 12, onde, a propósito do burguês florentino do século xv, fala de "künstlerischen Ausgleichserzeugnissen zwischen Kirche und Welt" etc. Sobre o uso desse termo, cf. M. Warnke, *Bau und Überbau*, Frankfurt, 1976, p. 192, nota 240.

11. Sobre a imagem da arquitetura na Idade Média, cf. ibid.

12. L. B. Alberti, *L'Architettura (De re aedificatoria)*, Milão, 1966, p. 12 (tradução de G. Orlandi). Cf. Fraser Jenkins, "Cosimo de' Medici's Patronage", cit., p. 167.

13. Gombrich, *Norm and Form*, cit., p. 82. Cf. também id., *Art History and the Social Sciences*, Oxford, 1975, especialmente p. 41.

14. C. Ginzburg, "Da Aby Warburg a Ernst H. Gombrich", in *Studi Medievali*, vii (1966), n. 2, pp. 1015-65.

15. F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and the Society in the Age of Baroque*, Londres, 1963.

16. Publicado em *Past and Present*, nº 19, abr. 1961, pp. 19 ss.

17. L. Stone, *La crisi dell'aristocrazia*, Turim, 1972, p. 9.

18. A. de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, vol. ii, pp. 56 ss., in *Oeuvres complètes*, i, Paris, 1961: Dans les aristocraties on fait quelques grands tableaux, et, dans les pays démocratiques, une multitude de petites peintures. Dans les premières, on élève des statues en bronze, et, dans les seconds, on coule des statues de plâtre.

Lorsque j'arrivai pour la première fois à New York par cette partie de l'océan Atlantique qu'on nomme la rivière, à quelque distance de la ville, un certain nombre de petits palais de marble blanc dont plusieurs avaient une architecture antique; le lendemain, ayant été pour considérer de plus près celui qui avait particulierement attiré mes regards, je trouvai que ses murs étaient de briques blanchies et ses colonnes de bois peint. Il en était de même de tous le monuments que j'avais admirés la veille.

E no capítulo "Porquoi les Américains...": Les Américains on placé sur le lieu dont il voulaient faire leur capitale l'enceint d'une ville immense qui, aujourd'hui encore, n'est guère plus peuplée que Pontoise, mais qui, suivant eux, doit contenir un jour un million d'habitants; déja ils ont déraciné les arbres à dix lieus à la ronde, de peus qu'ils ne vissent à incommoder les futurs citoyens de cette métropole imaginaire. Ils ont élevé, au centre de la cité, un palais magnifique pour servir de siège au congrés, et ils lui ont donné le nom pompeux de Capitole... Ainsi la démocratie ne porte pas seulement les hommes à faire une multitude des menus ouvrages; elle les porte aussi à élever un petit nombre de très grands monuments. Mais, entre ces deux extrême, il n'y a rien.

19. L. B. Miller, *Patrons and Patriotism. The Encouragement of the Fine Arts in the United States 1790-1860*, Chicago, 1966 (resenha de E. H. Dickson, in *The Art Bulletin*, 1968, pp. 386-7). Cf. também N. Harris, *The Artist in American Society. The formative years 1790-1860*, Nova York, 1966; E. H. Dickson, *The Arts of the Young Republic*, Chapel Hill, 1969; I. B. Jaffe, *John Trumbull, Patriot-Artist of the American Revolution*, Nova York, 1975, e o catálogo da exposição *The Eye of Thomas Jefferson*, Washington, 1976.

20. G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del Manierismo in una città padana*, Turim, 1970 (resenha de L. Spezzaferro, em *Storia dell'Arte*, n. 7-8, p. 324).

21. H. Beck, W. Beeh e H. Bredekamp, *Kunst um 1400 am Mittelrhein*, Frankfurt, 1975.

22. P. Burke, *Venice and Amsterdam. A Study of Seventeenth Century Elites*, Londres, 1971.

23. R. S. Lopez, "Hard Times and Investments in Culture", in *The Renaissance, a Symposium*, Nova York, 1953 (brochura, Nova York, 1962); id., "Économie et archictecture médiévales. Cela aurait-il tué ceci?", in *Annales ESC*, 1952, pp. 433 ss.

24. H. Weinrich, "Für eine Literaturgeschichte des Lesers", in *Merkur*, XXI, nov. 1967, pp. 1026 ss. Atualmente publicado em id., *Literatur für Leser*, Stuttgart, 1971, pp. 23 ss. Para uma bibliografia de H. Weinrich ver a edição italiana de seu livro *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bolonha, 1976.

25. Na *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, XVII (1910), pp. 449 ss. Sobre os perigos do "método Mornet", cf. L. Febvre, em *Combats pour l'Histoire*, Paris, 1953, p. 268.

26. Sobre o problema do filtro e da seleção cultural, cf. *New Literary History*, V (1974), n. 3, e VI (1975), n. 3. O ensaio de F. Furet, "La librairie du royaume de France au XVIIIe siècle" foi publicado em *Livres et societés dans la France du XVIIIe siècle*, Paris, 1964. Cf. também R. Darnton, "Reading, Writing and Publishing in 18th Century France. A Case-Study in the Sociology of Literature", in *Daedalus*, 1971, n. 100, pp. 214 ss.

27. O livro de Haskell, *Rediscoveries in Art*, cit., é extremamente significativo a este propósito. Para uma tentativa de aplicação dos métodos quantitativos neste campo: J. Chatelus, "Thèmes picturaux dans les appartements de marchands et artisans parisiens au XVIIIe. siècle", in *Dix-huitième siècle*, 1974, n. 6, pp. 309 ss.

28. Gombrich introduz este conceito in *Art and Illusion*, Londres, 1960, pp. 60 ss.

29. Panofsky, *Gothic Archicteture and Scholasticism*, cit.

30. P. Bourdieu, "Champ intellectuel et projet créateur", in *Les Temps Modernes*, II (1966), p. 904. Veja-se em geral a interpretação que P. Bourdieu dá ao escrito de Panofsky no posfácio acrescentado à edição francesa (*Archicteture gothique et pensée scholastique*, Paris, 1967, pp. 133 ss.).

31. E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint Denis and its Art Treasures*, Princeton, 1946.

32. M. Schapiro, "The Aesthetic Attitude in Romanesque Art", in *Art and Thought. Essays in Honour of A. K. Coomaraswamy*, Londres, 1947, pp. 130 ss.

33. G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, I, Siena, 1854, pp. 180 ss.

34. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the social history of pictorial style*, Oxford, 1972.

35. C. Ginzburg, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel '500*, comunicação apresentada no encontro sobre Ticiano organizado pela Universidade de Veneza em outubro de 1976. M. Ozouf, *La fête révolutionnaire*, Paris, 1976, pp. 244 ss.

36. K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Turim, 1968, pp. 117 ss.

37. O. von Simson, *Sacred Fortress, Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*, Chicago, 1948; cf. id., *The Gothic Cathedral*, Princeton, 1956 (brochura Princeton, 1974).

38. H. Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt, 1972.

39. J. Leith, *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799*, Toronto, 1965.

40. L. L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Berna, 1923.

41. Baxandall, *Painting and Experience*, cit., p. 40.

42. L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, I, Bassano, 1795-6, p. 275.

43. Haskell, *Rediscoveries in Art*, cit., p. 24.

44. P. Bourdieu, "Le marché des biens symboliques", in *L'Année Sociologique*, 1971, p. 49.

45. Id., "Champ intellectuel et projet créateur", cit., p. 865.

46. R. Costa, "Le problème des 'médiations' en sociologie de la connaissance", em *Archives de Sciences Sociales des Religions*, XXXVI (1974), pp. 43 ss.

47. Cf. Weinrich, *Metafora e menzogna*, cit., p. 256.

48. M. Schapiro, em *The Art Bulletin*, XVIII (1936), p. 260. Cf. L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur*, Munique, 1967, p. 212.

49. N. Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Nova York, 1973 (*Academias de arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005).

50. A. Emiliani, *Una politica dei beni culturali*, Turim, 1974.

51. G. Beaujouan: resenha de N. G. Siraisi, "Art and Sciences at Padua. The studium of Padua before 1350", Toronto, 1973, in *Archives Internationales d'Histoire des Sciences*, XXV (1975), n. 97, pp. 334 ss.

52. Podem-se citar, de um lado, os textos clássicos de H. Floerke, *Studien zur niederländische Kunst und Kulturgeschichte*, Munique-Leipzig, 1905, de M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig, 1938, e os numerosos estudos de U. Procacci, entre os quais "Di Jacopo di Antonio e delle compagnie di pittori al Corso degli Adimari nel XV secolo", in *Rivista d'Arte*, XXXV (1960), pp. 3-70, ou D. Knoop e G. P. Jones, *The Mediaeval Mason*, Manchester, 1967; de outro, E. Kris e O. Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Viena, 1934, e *Born under Saturn* de M. e R. Wittkower (Londres, 1963, resenha de M. Schapiro in *New York Review of Books*, 20 nov. 1963). Indicações úteis também se acham no artigo de J. Jahn, "Die Stellung des Künstlers im Mittelalter", in *Festchrift Trautscholdt*, Hamburgo, 1965, pp. 38 ss.; cf. também E. Camesasca, *Artisti in bottega*, Milão, 1965; A. Martindale, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, Londres, 1972.

53. H. Glinz, *Sprachwissenchaft heute. Aufgaben und Möglichkeiten*, Sttutgart, 1970 anuncia e esboça um estudo tipológico dos papéis, dos comportamentos, das intenções e das atitudes dos produtores e dos fruidores dos textos.

54. J. Le Goff, "Is Politics still the Backbone of History?", in *Daedalus*, 1971, n. 100, pp. 1 ss.

55. S. Meltzoff, "The Revival of the Le Nains", in *The Art Bulletin*.

56. Haskell, *Rediscoveries in Art*, cit.

57. K. Farner, *Gustave Doré, der industrialisierte Romantik*, Dresden, 1963 (brochura, Munique, 1975); D. L. Dowd, "Pageant Master of the Republic, J. L. David and the French Revolution", in *University of Nebraska Studies*, vol. V, Lincoln, 1948; T. J.

Clark, *The Absolute Bourgeois, Artists and Politics in France 1848-1851*; id., *Image of the People, Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres, 1973; J. Lethève, *La vie quotidienne des artistes français au XIX*[e] *siècle*, Paris, 1968; P. Angrand, "La condition des peintres en 1830", in *Annuaires d'études français*, Moscou, 1975.

58. A expressão, de G. D. Romagnosi, é extraída do *Discorso sulle ricerche da istituirse intorno la scienza simbolica degli antichi e dei sussidi necessari per intraprenderle*, citado em 1827 no volume XXVII da *Antologia italiana*.

59. V. Schlovski, *O Teorij Prozy*, Moscou, 1925.

60. M. Warnke e outros, *Bildersturm, Die Zerstörung des Kunstwerks*, Munique, 1973.

61. M. Bakhtin, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, 1970.

62. M. Schapiro, "Courbet and the Popular Imagery. An Essay on Realism and Naïveté", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV (1940-1), pp. 164-91.

63. Cf. por exemplo H. Buschhausen, *The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun: Art, Theology and Politics*, IVI, XXXVII (1974), pp. 1-32.

64. Como nos "novos ícones" da Revolução Francesa.

65. Sobre este problema, cf., entre outros, M. Meiss, "The Madonna of Humility", in *The Art Bulletin*, 1936, pp. 435-64; id., *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951; H. W. van Os, *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300-1450*, Haia, 1973; J. Gardner, "Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1976, pp. 12-33.

66. H. Ladendorf, *Die Motivekunde und die Malerei des 19. Jahrhunderts*, in *Festschrift Trautscholdt*, Hamburgo, 1965, pp. 173 ss.

67. Em seu estudo "Documenti figurativi per la storia delle campagne nei secoli XI-XVI", in *Quaderni Storici*, 1976, n. 31, pp. 130 ss., G. Romano esboçou uma história dos objetos representados e das formas de sua representação ao mesmo tempo.

68. Em seu célebre artigo "Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape" (in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, pp. 13-47), O. Pächt explorava, com excepcionais resultados, o surgimento e o desenvolvimento das novas formas de representação da natureza e de seus elementos entre 1250 e 1400, relacionando-as com a imagem da natureza na poesia e na cultura do tempo. Cf. G. Evelyn Hutchison, "Attitudes toward Nature in Medieval England. The Alphonse and Bird Psalters", in *Isis*, mar. 1974, pp. 5 ss.

69. Cf. neste sentido a exigência expressa por um lingüista como Klaus Brenker no artigo "Aufgaben und Methoden der Textlinguistik", in *Wirkindes Wort*, XXI (1971), p. 217: "Não é preciso partir de critérios estruturais imanentes ao texto para estabelecer uma definição suficiente ou elaborar uma tipologia, mas de critérios externos a ele e, em particular, em sentido sociológico, a partir das intenções, dos comportamentos, do papel, das atitudes de seus produtores e de seus utilizadores". Sobre um exemplo de aplicação, cf. C. Gellinek, "À propos du système de pouvoir dans la 'Chanson de Roland'", in *Cahiers de Civilisation Médiéval*, XIX (1976), n. 1, pp. 39-46.

70. Sobre o problema da hierarquização, cf. F. Bologna, *Dalle arti minori all'Industrial Design. Storia di una ideologia*, Bari, 1972.

71. L. Febvre, *Combats pour l'Histoire*, Paris, 1953, p. 20.

6. A FRONTEIRA NA HISTÓRIA DA ARTE (PP. 197-222)

1. P. Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, 1979.

2. L. Grassi, M. Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, Turim, 1978.

3. Cf. por exemplo H. E. Kubach, "Das Triforium", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, V, 1936, pp. 275 ss.

4. W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte*, Berlim, 1926; nova edição, Munique, 1961.

5. E. Castelnuovo, C. Ginzburg, "Centro e periferia", in *Storia dell'arte italiana*, vol. I, Turim, 1979, pp. 283 ss.

6. A. Martindale, resenha ao volume de J. White, "Art and Architecture in Italy, 1250-1400", in *The Burlington Magazine*, 1967, p. 539.

7. B. Racine, C. Raffestin, "Contribution de l'analyse géographique à l'histoire de l'art", in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1984, 41, pp. 67 ss.; C. Huguenin, Ch. Hussy, B. Racine, "La Renaissance médievale en Suisse romande: essai de géographie artistique", in *Etudes des Lettres*, out.-dez. 1985, pp. 125 ss.

8. O episódio é citado por Gombrich, *Il senso del ordine*, Turim, 1984, p. 322.

9. Cf. E. Castelnuovo, "Arte delle città, arte delle corti", in *Storia dell'arte italiana*, vol. V, Turim, 1983, pp. 183 ss.

10. C. Nordenfalk, resenha ao volume de O. Demus, "Romanesque Mural Painting", in *The Art Bulletin*, 1973, pp. 441-4, em especial p. 443.

11. M. Schapiro, "Dal mozarabico al romanico a silos", in *Arte romanica*, Turim, 1982, pp. 33 ss.

12. C. Bertelli, "S
Internazionale di studi
13. G. Troesche
Museen, 1967, pp. 100
14. P. Frankl, *Sys*
15. P. H. J. Cuyp
de l'Art Chrétien, 1892,
de Tournai", in *Revue*
16. H. Klotz, *De*
17. J. Hubert, "La
bard en France", in *Il*
Pistóia, 1964, pp. 183 s
18. Sobre a cons
posições contrastante
in *Journal of the Warbu*
Painting, Princeton, 19
1951, p. 14; H. Klotz,
estetico nell'arte roma
percebe-se o aperfeiço
exprime vinculando u
vêneto Oliviero Forze
Cultura e arte nel Veneto
de 1530, alguns verso
alabardeiro, evocam a
obrigado pelas circuns
welsch und deutchen s
figuram, portanto, cad
(M. Baxandall, *The Lim*
1980, p. 135). Uma mes
Tesero, no Trentino, q
alemão" (N. Rasmo, *Sto*
19. P. Frankl, *The C*
20. Ph. Braunstein

12. C. Bertelli, "San Benedetto e le arti in Roma, pittura", in *Atti del VII Congresso Internazionale di studi dell'Alto Medioevo*, I, Spoleto, 1982, p. 271.

13. G. Troescher, "Die Pilgerfahrt des Robert Campin", in *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1967, pp. 100 ss.

14. P. Frankl, *System der Kunstwissenschaft*, Brno, 1938, p. 938.

15. P. H. J. Cuypers, "Historique de la fondation de l'Abbaye de Rolduc", in *Revue de l'Art Chrétien*, 1892, pp. 16 ss.; L. Cloquet, "L'art lombard et ses rapports avec l'école de Tournai", in *Revue de l'Art Chrétien*, 1893, p. 216.

16. H. Klotz, *Der Ostbau der Stiftiskirche zu Wimpfen im Tal*, Berlim, 1967.

17. J. Hubert, "La crypte de Saint-Jean de Maurienne et l'expansion de l'art lombard en France", in *Il romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica dell'Occidente*, Pistóia, 1964, pp. 183 ss.

18. Sobre a consciência da diferenciação estilística no público medieval, ver as posições contrastantes de E. S. de Beer, "Gothic, Origin and Diffusion of the Term", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1948; E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Princeton, 1953, p. 412, nota 2; id., *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, 1951, p. 14; H. Klotz, *Der Osbau...*, cit., nota 40; M. Schapiro, "Sull'atteggiamento estetico nell'arte romanica", in *Arte romanica*, cit., pp. 3 ss. Através do uso dos termos percebe-se o aperfeiçoamento no tempo de uma maior consciência estilística, que se exprime vinculando um estilo a uma determinada geografia. Em 1335 o colecionador vêneto Oliviero Forzetta fala de *modum theotonicum* para indicar o gótico (L. Gargan, *Cultura e arte nel Veneto ai tempi del Petrarca*, Pádua, 1978, pp. 34 ss.). Mais tarde, por volta de 1530, alguns versos sob uma gravura de Peter Flötner, que representa um alabardeiro, evocam a história da pessoa representada, um escultor de nome Veit, obrigado pelas circunstâncias a tornar-se soldado, que sabia esculpir "kunstlich auff welsch und deutchen sitten". As duas maneiras indicadas — renascentista e gótica — figuram, portanto, cada qual ligada a uma cultura particular, italiana (*welsch*) e alemã (M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven e Londres, 1980, p. 135). Uma mesma distinção se acha em 1607 na boca de um entalhador de Tesero, no Trentino, que oferece fazer retábulos "tanto ao modo italiano quanto alemão" (N. Rasmo, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento, 1982, p. 130).

19. P. Frankl, *The Gothic*, Princeton, 1960, pp. 244 ss.

20. Ph. Braunstein, "Confins italiens de l'Empire: Nations, frontières et sensibilité

européenne dans la seconde moitié du xve siècle", in *La conscience européenne au XVe et au XVIe siècle*, in *Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles*, 1982, 22, pp. 35 ss.

21. M. Baxandall, *The Limewood Sculptors...*, op. cit., pp. 135 ss.

22. Sobre Ehrensvärd, cfr. R. Josephson, "Le problème d'un style suédois", in *Actes du XIIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, Estocolmo, 1933.

23. C. Enlart, "L'Architecture romane", in A. Michel, *Histoire de l'art*, parte I, vol. 2, Paris, 1905, p. 454.

24. J. A. Brutails, "Géographie monumentale de la France aux époques romanes et gothique", in *Le Moyen Age*, XXV, 1923.

25. Cf. J. Strzygowski, "Vergleichende Kunstforschung auf geographische Grundlagen", in *Mitteillungen der geographischen Gesellschaft in Wien*, LXI, 1918, p. 20; id., *Die Krisis der Geisteswissenschaften*, Viena, 1923, p. 226; J. Ponten, "Anregungen zu kunstgeographischen Studien", in *Petermanns Mitteilungen*, 1920, pp. 89 ss.; H. Glück, "KunstgeographischeBild Europas am Ende des Mittelalters und die Grundlagen der Renaissance", in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1921.

26. H. Keller, *Die Kunstlandschaften Italiens*, Munique, 1960; id, *Die Kunstlandschaften Frankreichs*, Wiesbaden, 1963.

27. *Kunst um 1400 am Mittelrhein, Ein Teil der Wircklichkeit*, Frankfurt, 1975.

28. W. König, "Der Landschaftsname Allgaü. Zur Abhängigkeit seines Bedeutungsumsfangs von regionalen soziologischen und psychologischen Faktorem", in *Alemanisches Jarbuch*, 1975-6, pp. 186 ss.

29. K. Schmid, "Zur Problematik von Familie, Sippe und Geschlecht, Haus und Dynastie bei mittelalterliche Adel", in *Zeitschrift für Geschichte d. Oberrheins*, 1957, 105 (n.s. 66), pp. 1 ss. Sobre os problemas do *Kulturlandschaft*, cf. B. Thum, *Aufbruck und Verweigerung. Literatur und Geschichte am Oberrheim im hohen Mittelalter*, Waldkirch i. Br., 1980.

30. J. Thirion, "L'influence lombarde dans les Alpes Françaises du Sud", in *Bulletin Monumental*, 1970, 128, pp. 7 ss.; E. Castelnuovo, "Le Alpi, crocevia e luogo d'incontro delle tendenze artistiche nel xv secolo", in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1978-9, 9, pp. 5 ss.; id., "Pour une histoire dynamique des Alpes dans la région alpine au Moyen Age", in *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, XXIX, 1976, pp. 265 ss.

31. A. Rizzi (editado por), *La scultura lignea in Friuli*, catálogo da mostra, Udine, 1983.

32. G. Kubler, *La forma del tempo*, Turim, 1976, pp. 27 ss.

33. Ver a obra fundamental de A. Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture on the Pil-*

grinage Roads, Boston, 1923; G. Romano (editado por), *Valle di Susa. Arte e storia dal XI al XVIII secolo*, catálogo da mostra, Turim, 1977.

34. Além dos artigos citados na nota 30, cf. E. Castelnuovo, G. Romano (editado por), *Jacopo Jaquerio*, catálogo da mostra, Turim, 1979, e também E. Castelnuovo, "Postlogium Jaquerianum", in *La Revue de l'Art*, 1981, 52, pp. 41 ss.

35. Cf. B. Racine, C. Raffestin, *Contribution de l'analyse géographique...*, cit.

36. A. Günther, *Die alpenländische Gessellschaft als soziale und politischer wirtschaftlicher und kultureller Lebenskreis*, Iena, 1930.

37. R. Longhi, "Indicazioni per Sofonisba Anguissola", in *Paragone*, jan. 1963, p. 157.

38. R. Cazelles, "Peinture et actualité politique sous les premiers Valois", in *Gazette des Beaux-Arts*, set. 1978, pp. 53 ss.

39. G. Romano, *Casalesi del Cinquecento*, Turim, 1960.

40. P. Bacci, "Lo scultore Tino di Camaino e la Tomba dell'alto Arrigo per el Duomo di Pisa", in *Rassegna d'Arte Antica e Moderna*, VII, 1921, pp. 73 ss.

41. F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, vol. II, Gênova, 1870, p. 210.

42. L. Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Turim, 1974.

Abano, Pietro d',
Acuto, Giovanni
Adoração dos mag
Adorno, Antoni
Adorno, Theodo
Alabardiere, 10
Alberti, Leon B
178, 225*n*, 2
Albizzi, Rinaldo
Alexandre III, pa
Alexandre VII, p
Algardi, Alessan
Angelico, Fra, 51
Angiolini, Barto
Angrand, P., 192
Anguissola, Sof
219, 228*n*, 2
Anjou, Carlos d'
Anjou, Robert d
Anjou, Roberto
Annales manuscrit
Ansaldo, Giova
Antal, Frederick
4, 158-62, 1
6, 189, 237-

Índice onomástico

Abano, Pietro d', 7, 8
Acuto, Giovanni, 110
Adoração dos magos, 43, 51, 72
Adorno, Antonio, 118
Adorno, Theodor W., 155, 156
Alabardiere, 10
Alberti, Leon Battista, 29, 30, 31, 34, 40, 178, 225*n*, 226*n*, 227*n*, 243*n*
Albizzi, Rinaldo degli, 29
Alexandre III, papa, 111, 112
Alexandre VII, papa, 85
Algardi, Alessandro, 82, 83
Angelico, Fra, 51, 69
Angiolini, Bartolo di Angiolino, 27
Angrand, P., 192, 247*n*
Anguissola, Sofonisba, 10, 53, 54, 69, 73, 219, 228*n*, 251*n*
Anjou, Carlos d', 20
Anjou, Robert d', 104
Anjou, Roberto d', rei, 22
Annales manuscrites de la ville de Toulouse, 107
Ansaldo, Giovan Battista, 118
Antal, Frederick, 22, 141-2, 148-51, 153-4, 158-62, 166, 168, 173-4, 178, 185-6, 189, 237-42*n*
Anthropogeographie (Ratzel), 211
Antinori, Amerigo, 11, 12
Antoing, Ailbert d', 205
Anton Francesco degli Albizi, 12
Antonio Riccobono, 93
Anunciação a Zacarias, 46
Aparição do anjo a Zacarias, 47
Apoteose, 98
Appiani, 97
"Appunti bibliografici sulla sociologia del-l'arte" (Lux), 158
Aragão, Joana de, 56
Architectural Review, 161
Arcimboldi, Gioseffo, 69
Aretino, 57, 58, 63, 66, 228*n*
Argan, Giulio Carlo, 173, 183, 191, 242*n*
Ariosto, 57, 63, 69
Aristóteles, 7
Armagnac, Guillaume d', 63
Arquitetura gótica e escolástica (Panofsky), 167, 184
Art Bulletin, 150, 225*n*, 226*n*, 241*n*, 244*n*, 246*n*, 247*n*, 248*n*
Art Journal, 147, 238*n*, 241*n*

Arte do retrato e a burguesia florentina, A (Warburg), 140
Arte e Revolução Industrial (Fernand), 153
Artois, conde d', 104
Através do espelho (Carroll), 222
Aubin, Hermann, 211
Aureolus, Petrus, 20
Auvergne, Madeleine de La Tour d', 56
Ávila, Luis de, 57
Azpicuelta, Martín de, 73

Baker, John, 82
Baker, Thomas, 82
Bakhtin, Mikhail, 194
Balbi, Gerolamo Maria, 86
Baldinucci, Filippo, 27, 74, 225*n*, 230*n*
Bapteur, Jean, 218
Barbaro, Antonio, 71
Barberini, 82, 83, 230*n*
Barocci, Federico, 75, 230*n*
Bartholdy, Frédéric Auguste, 221
Bartolo, Taddeo di, 214, 233*n*
Bartolomeo, Fra, 34
Batoni, Pompeo, 94
Baudelaire, Charles, 168
Baxandall, Michael, 142, 185, 186, 193, 226*n*, 238*n*, 245*n*, 249*n*, 250*n*
Becchi, Gentile de', 46
Belleza impura. Arte e politica nell'Italia del Rinascimento (Pinelli), 11
Bellini, Gentile, 48, 115
Bellini, Giovanni, 115
Bellini, Jacopo, 35, 48, 49, 111, 226*n*
Bellori, G. P., 77, 78, 82, 83, 230*n*
Bellotto, 98
Bembo, Pietro, 63
Benedetto Varchi, 12
Benjamin, Walter, 168, 170, 192, 241*n*
Bentivoglio, cardeal, 78
Bernini, 76, 77, 80, 81, 83, 84, 85, 98, 230*n*, 231*n*
Bisschop, Cornelis, 120
Bisticci, Vespasiano da, 31, 225*n*

Blunt, Anthony, 149
Boccaccio, Giovanni, 110, 234*n*
Boccioni, 100
Boisserée, Sulpiz, 187
Bolgi, 84
Bonarelli, Costanza, 82
Bonifácio VIII, papa, 13, 16, 18, 20, 104
Bono, Gregorio, 218
Borghese, cardeal, 82
Borghini, 164, 165
Borromini, 83
Boschini, M., 66, 229*n*
Bottari, 191, 230*n*, 231*n*
Botticelli, Sandro, 31, 43, 51, 149, 164, 227*n*
Bourdieu, Pierre, 166, 184, 187, 188, 197, 241*n*, 245*n*, 248*n*
Boyne, lorde, 86, 87
Brancacci, Antonio, 26, 27, 28, 46, 225*n*
Braudel, Fernand, 153
Brecht, Bertolt, 147
Brendel, Otto, 145
Bronzino, 10, 11, 12, 54, 64, 164
Brunelleschi, Filippo, 40, 139, 178, 207
Bruni, Leonardo, 35, 174
Bruntino, 88
Brutails, Jean-Auguste, 210
Buffalmacco, 222, 251*n*
Buongoverno, 107, 109
Burckhardt, Jakob, 11, 12, 100
Burgomestres de Deventer, Os, 120, 121, 122
Burke, Peter, 166, 170, 182, 241*n*, 242*n*, 244*n*
Burlington Magazine, 148, 150, 151, 161, 226*n*, 228*n*, 229*n*, 234*n*, 238*n*, 239*n*, 240*n*, 248*n*
Buscheto, 131

Caetani, Onorato, 95, 232*n*
Camaino, Tino di, 220, 251*n*
Cambio, Arnolfo di, 21, 139
Camogli, Bartolomeo da, 214
Campin, Robert, 204, 249*n*

Canaletto, 98
Canova, Antonio, 9
Canterbury, Gervas
Cantimori, D., 158
Capello, Vincenzo,
Carandolet, Ferry, 6
Caravaggio, 76, 77,
Carlone, Giovan An
Carlos I, rei, 82
Carlos IV, imperado
Carlos Magno, rei, 1
Carlos V, rei, 56, 57,
Caro, Annibal, 73
Carpaccio, Vittore,
Carr, Edward, 167
Carracci, Annibale,
Carracci, Ludovico,
Carrara, Giacomo, 8
Carriera, Rosalba, 8
Cassiodoro, 25
Castagno, Andrea d
Castiglione, 63
Catarina, santa, 115
Catena, Vincenzo, 1
Caumont, Arcisse d
Cellini, 165
"Cerchio si chiude, I
Ceruti, Jacopo, 89, 9
Cézanne, Paul, 168
Chantelou, senhor d
231*n*
Chiavari, Luca, 118
Chierichini, Giovann
Ciacconio, 73
Cicogna, Pasquale, 1
Civile conversazione (C
Clark, Thimoty, 192
Clemente IV, papa, 1
Clemente VI, papa, 9
Clemente VII, papa, 4
Clouet, François, 10,
Coello, Sanchez, 10,
Colonia, Gusmin da,

Canaletto, 98
Canova, Antonio, 97
Canterbury, Gervasio de, 206
Cantimori, D., 158
Capello, Vincenzo, 71
Carandolet, Ferry, 63
Caravaggio, 76, 77, 79, 83, 91, 173, 230*n*
Carlone, Giovan Antonio, 118
Carlos I, rei, 82
Carlos IV, imperador, 105
Carlos Magno, rei, 140, 216
Carlos V, rei, 56, 57, 58, 104
Caro, Annibal, 73
Carpaccio, Vittore, 111
Carr, Edward, 167
Carracci, Annibale, 74, 76, 230*n*
Carracci, Ludovico, 74
Carrara, Giacomo, 88, 231*n*
Carriera, Rosalba, 85, 98
Cassiodoro, 25
Castagno, Andrea del, 28, 29, 38, 110
Castiglione, 63
Catarina, santa, 115
Catena, Vincenzo, 115
Caumont, Arcisse de, 210
Cellini, 165
"Cerchio si chiude, Il" (Papini), 14
Ceruti, Jacopo, 89, 90, 91, 93
Cézanne, Paul, 168
Chantelou, senhor de, 80, 81, 83, 84, 230*n*, 231*n*
Chiavari, Luca, 118
Chierichini, Giovanni di Barduccio, 41
Ciacconio, 73
Cicogna, Pasquale, 116
Civile conversazione (Guazzo), 68, 229*n*
Clark, Thimoty, 192
Clemente IV, papa, 19, 20
Clemente VI, papa, 9, 24
Clemente VII, papa, 43, 55, 216
Clouet, François, 10, 54
Coello, Sanchez, 10, 54
Colonia, Gusmin da, 179
Comissão da biblioteca de Berna, A, 121, 122
Commentariorum de bello Germanico a Carolo V Caesare Maximo gesto libri duo, 57
Confirmação da Regra, 43, 46
Confirmação da regra fransciscana, 43
Conseils aux jeunes litérateurs (Baudelaire), 168
Constâncio II, imperador, 17
Contadini al lavoro su arazzi di Borgogna (Warburg), 140
Contarini, Gaspare, 113
Contre l'art et les artistes (Gimpel), 191
Correggio, Matteo da, 109
Corsini, Filippo, 109
Cortesão, 68
Cosimo, o Velho, 28, 29, 41, 43
Cosimo, Piero di, 31, 226*n*
Costamagna, Philippe, 11
Couderc, C., 107, 234*n*
Courbet, Gustave, 194, 247*n*
Cristo in Limbo, 164
Critica Sociologica, 158
Cropper, Elisabeth, 10
Crozat, 86
Cuthbert, são, 132

Da Vinci, Leonardo, 187
Dante Alighieri, 22, 69, 110, 233*n*
Darmstadt, 77
De Azara, 95
"De la 'fiorentinità' des portraits de Pontormo e de Bronzino" (Costamagna), 11
De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus (Villani), 110
De politia literaria (Decembrio), 36
De Sculptura (Gaurico), 25, 224*n*
De Statua (Alberti), 40, 227*n*
Decembrio, Angelo, 36
Declarações (Clark), 151
Deidesheim, Richard di, 205
Deinhard, Hannah, 147, 238*n*, 241*n*
Della pittura (Alberti), 29, 30, 225*n*, 226*n*

Discorso intorno alle immagini (Paleotti), 70, 229*n*
Discurso sobre as ciências e as artes (Rousseau), 91
Dizionario de le arti del disegno (Baldinucci), 27
Dolfin, Michele, 72
Donà, Francesco, 115
Donatello, 26, 41
Donato, M. M., 110, 233*n*, 234*n*
Doré, Gustave, 192, 246*n*
Doria, Andrea, 118
Dowd, L., 192, 246*n*
Duccio, 221
Duchamp, Marcel, 133
Dünz, Johannes, 121, 122
Dupan-Sarasin, Jacop, 123
Duquesnoy, François, 82, 84
Dürer, 208
Durham, Reginaldo di, 132
Dürrenmatt, Friedrich, 8
Dvorak, Max, 149, 159, 239*n*
Dyck, Van, 53, 78, 117

Early Medici as Patrons of Art. A Survey of Primary Sources, The (Gombrich), 173
Ehrensvärd, Carl August, 209, 210, 250*n*
Emmanuel, Carlos, 69
Englishness of English Art, The (Pevsner), 210
Enlart, Camille, 210
Enseignement des bibliothèques priveés, L' (Mornet), 183
Esposos Arnolfini, 51
Estátua da Liberdade, 221
Este, Francesco d', 83
Este, Leonello d', 35, 226*n*
Expositio problematum Aristotelis, 7

Fabriano, Gentile da, 111, 112
Faie, Antonio di, 117
Falgavaccio, 29
Faliero, Marin, 114
Família de Darius, A, 92
Farner, Konrad, 192
Farnese, Alessandro, 118
Febvre, Lucien, 184, 196, 244*n*, 248*n*
Federico Barbarossa, imperador, 111
Federico III de Asburgo, 216
Felice V, papa, 216
Felipe II, rei, 56
Felipe III, rei, 19
Felipe, o Belo, 13, 14, 15, 104
Ferracina, Bartolomeo, 93
Ficino, 46
Fielding, H., 92, 93, 232*n*
Fiesole, Mino de, 38, 40
Filho ingrato, O, 92
Filippo Strozzi, 12
Filippuccio, Memmo di, 109
Filosofia da história da arte (Hauser), 156, 158
Finelli, 84
Fischart, Johannes, 208
Flandres, condes de, 104
Flink, Govaert, 121
Focillon, Henri, 136, 237*n*
Fogliano, Guidoriccio da, 107
Fonseca, Gabriele, 83, 85
Francastel, Pierre, 170, 242*n*
Francesca, Piero della, 37
Francesco, Mestre, 109
Francisco José, imperador, 100
Frankl, Paul, 204
Frederico II, imperador, 18, 19, 23, 103, 140, 216, 224*n*
Fruoxino, 174
Fulco, 204
Furet, F., 183, 244*n*
Füssli, 159

Gablik, Suzy, 171, 242*n*
Gaetano, Scipione, 68
Gainsborough, 85, 149, 232*n*
Galgario, Fra, 87, 90, 91, 93, 231*n*
Gamboni, Dario, 10

Gaurico, Pomponio, 25, 224*n*
Gaye, G., 192, 226*n*
Germann, Georg, 10
Geschichte der Kunst des Alterthums (Winckelmann), 209
Ghiberti, Lourenço, 139, 179, 207, 208, 221, 226*n*
Ghirlandaio, Domenico, 41, 43, 46, 47, 48, 227*n*
Ghislandi, 87, 88, 89, 93
Giamberti, Francesco, 31
Giambologna, 164, 165
Gimpel, Jean, 191
Ginzburg, Carlo, 185
Gioconda, 133
Giorgione, 61, 63, 228*n*
Giotto, 7, 8, 21, 24, 48, 69, 105, 139, 158, 161, 220, 221, 222, 226*n*
Giovannetti, Matteo, 24
Giovio, Paolo, 28, 49
Giustiniani, Vincenzo, 79, 230*n*, 231*n*
Goethe, Johann Wolfgang, 97, 209
Goldoni, Carlo, 93
Gombrich, Ernst, 51, 147, 149, 162-71, 174-80, 184, 202, 227*n*, 238*n*, 241-3*n*, 245*n*, 248*n*
Gonzaga, Federico, 178, 179, 180
Gonzaga, Francesco, 36
Goya, 85, 93
Gozzoli, Benozzo, 174
Graffigny, Madame de, 183
Granvelle, Scipione, 73
Grassi, L., 197, 225*n*, 230*n*, 231*n*, 232*n*, 248*n*
Greco cerca greca (Dürrenmatt), 8
Gregório XIII, papa, 68
Greuze, 90, 92
Grimani, Antonio, 115
Guadagni, Bernardo, 29
Guazzo, Stefano, 68, 229*n*

Hall, Burchard di, 205, 206
Hals, Frans, 79
Haskell, Francis, 171, 177, 179, 180, 229*n*, 232*n*, 240*n*, 241*n*, 242*n*, 243*n*, 245*n*, 246*n*
Hauser, Arnold, 153, 155-8, 162-4, 166, 168, 171, 173-4, 178, 189, 238*n*, 242*n*
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 137, 163
Hendrik, Frederik, 119
Henrique II, rei, 133
Henrique VII, imperador, 220
Hildesheim, Bernwardus di, 140
Hirschfeld, Peter, 173, 242*n*
Histoire du roi, 122
Historia natural (Plínio), 40
História social da arte e da literatura (Hauser), 153, 155, 157, 163, 168, 242*n*
Hogarth, 85, 92, 159, 240*n*
Honnecourt, Villard de, 139, 206
Horácio, 52, 227*n*
Horkheimer, Max, 155, 156, 239*n*
Houdon, 85, 91
Hulft, Gerrard Pietrsz, 121
Humblot, Cathérine, 151
Hume, David, 149, 232*n*

Imperiali, Giovan Vincenzo, 117, 236*n*
"Indicazioni per Sofonisba Anguissola" (Longhi), 10, 228*n*, 251*n*
Ingres, 98
Inocêncio VI, papa, 24
Isabel, rainha, 19
Istorie Fiorentine dall'anno 1527 a 1555 (Segni), 11

Jakobson, Roman, 145
Jans, Gertgeen tot Sints, 48
Jaquerio, Giacomo, 218
Jean le Bon, rei, 23, 104, 224*n*
Jenkins, Marianne, 9, 228*n*, 243*n*
Jorge I, rei, 68
Jorge, são, 57
Júlio II, papa, 54, 55
Kästner, Erich, 171

Keller, Harald, 212
Keyser, Thomas de, 120
Klingender, Francis, 153, 160, 161, 166, 192, 240n
Knoepfli, A., 214
Krautheimer, Rudolf, 149, 226n
Kubler, George, 217, 237n, 250n
Kuhn, T. S., 171, 242n
Kunst an der Brennerstrasse (Riehl), 217
Kunst, Die (Fischart), 208
Kunstgeschichte des Bodenseeraumes (Knoepfli), 214
Kunstlandeschaften Italiens, Die (Keller), 212

La Tour, 85
Lama, Gaspare di Zanobio del, 43
Landino, Cristoforo, 46
Lando, Pietro, 115
Landucci, Benedetto di Luca, 46
Lanfranco, 131
Lanzi, Luigi, 45, 53, 186, 209, 245n
Lavater, Johann Kaspar, 97, 232n
Le Brun, Charles, 122
Le Goff, Jacques, 191, 246n
Le Nain, 192
Leão X, papa, 28, 54, 55, 56
Lebrun, 92
Leoni, Ottavio, 77, 81, 230n
Lercari, Megollo, 118
Lethève, J., 192, 247n
Lévi-Strauss, Claude, 171
Libro di Biccherna, 106
Lille, 133
Liotard, 85
Lisini, Alessandro, 107
Lívio, Tito, 34
Livro de Antonio Billi, O, 41
Lodi, Antonio Brinzago di, 88
Lodoli, Carlo, 93
Lomazzo, Gian Paolo, 13, 15, 66, 67, 68, 69, 70, 223n, 229n
Longhi, Roberto, 9-10, 36, 49, 53, 57, 68, 79, 91, 93, 98, 127, 185, 219, 226n, 228n, 230n-1, 251n
Loo, Van, 92
Lopez, R. S., 182, 244n
Loredan, Leonardo, 115
Loredan, Pietro, 115
Lorenzetti, Ambrogio, 107, 108, 109, 221, 233n
Lorenzetti, Pietro, 220
Lotto, L., 64, 66, 229n
Lourenço, o Magnífico, 43, 46, 243n
Lucchese, Alessando Ardente, 69
Ludovico di Tolosa, são, 22, 23, 104
Luís XIV, rei, 76, 80, 83, 98, 121, 122
Lux, Simonetta, 158

Madonna col bambino in gloria tra il Battista e san Nicola da Bari, 109
Madonna dei tesorieri, 72
Madonna della misericordia, 214
Madonna in maestà, 221
Maestà, 109
Malevolti, Federigo, 29
Malipiero, Marin, 72
Mancini, Giulio, 79, 100, 230n
Mannheim, K., 154, 238n
Mansart, 149
Mantegna, Francesco, 36
Marcellino, Ammiano, 17
Margherita de França, 104
Marigny, 90
Martelli, Niccolò, 69, 229n
Martial, são, 9, 24
Martini, Simone, 9, 23, 24, 104, 108, 109, 201, 247n
Martinioni, Giustiniano, 114
Marx, Karl, 185, 245n
Masaccio, 26, 27, 28, 41, 161
Maximiliano, imperador, 69, 208
Mäzene (Hirschfeld), 173, 242n
Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca (Haskell), 177
Mechel, Christian von, 208, 209

Meckenem, Israel van, 208
Medici, Andrea de', 46
Medici, Cosimo de', 11, 242*n*, 243*n*
Medici, Giovanni de', 26, 174
Medici, Juliano de', 31, 42, 43
Medici, Júlio de', 55
Medici, Lourenço de', 56
Medici, Maria de', 120
Medici, Piero de', 38, 174
Meer als Quelle der Völkersgrosse, Das (Ratzel), 213
Meiss, Millard, 149, 161, 238*n*, 241*n*
Meltzoff, S., 192, 246*n*
Memmi, Lippo, 109
Mengs, Anton Raphael, 95, 97, 98, 232*n*
Mesnil, J., 43
Messina, Antonello de, 49, 61
Metsys, Quentin, 34
Michelangelo, 69, 70, 178, 179
Michelino, Domenico di, 110
Michelozzo, 174
Michiel, Marco Antonio, 49, 227*n*
Milanesi, G., 192, 245*n*
Miniato, Giovanni Chellini de San, 40
Mocenigo, Alvise, 115
Mocenigo, Giovanni, 115
Modena, Barnaba da, 214
Monde, Le, 151
Monte, Giovanni, 69
Mor, Antonio, 10, 54
Morelli, Giovanni, 100, 129
Mornet, Daniel, 183, 244*n*
Moro, Antonio del, 69
Moro, Cristoforo, 113
Moroni, Giovanni Battista, 10, 53, 58, 66, 69, 73, 219
Muller, Sheila D., 119, 120

Napoleão III de França, 100
Napoleão sobre o trono imperial, 98
Nazzari, Bartolomeo, 87
Nevers, Louis de, 104
Niccoli, Niccolò, 31
Noivos, Os, 92
Nola, Paolino da, 16
Northumberland, duque de, 65

Oderisio, Pietro di, 19, 21
Oliva, Gian Paolo, 85
Origens do retrato moderno, As (Burckhardt), 100
Orsini, Camillo Pardo, 73
Orsini, Paolo Giordano, 82, 83, 231*n*
Othoni, 112
Ovídio, 34
Ozouf, M., 185, 245*n*

Pacher, Michael, 218
Painting and Experience in Fifteenth Century Italy (Baxandall), 185, 238*n*, 245*n*
Paleotti, cardeal, 70, 72, 73, 75, 84, 229*n*
Palma, o Jovem, 116
Palmieri, Matteo, 38, 40
Panicale, Masolino di, 26
Panofsky, Erwin, 34, 76, 128, 149, 184, 191, 203, 224*n*, 228*n*, 237*n*, 241*n*, 245*n*, 249*n*
Paolo V, papa, 81
Papini, Giovanni, 14, 15
Paris, Mathew, 104
Parler, Peter, 105
Parmigianino, 58, 228*n*, 239*n*
Past and Present, 178, 243*n*, 246*n*
Pasti, Matteo de', 174
Paulo III, papa, 56
Pavese, Cesare, 161
"Percezione visiva dell'Italia e degli italiani nella storia della pittura, La" (Zeri), 11
Perseu, 165
Perth, Michael, 218
Perugino, 51, 164, 180
Petrarca, Francesco, 9, 23, 69, 110, 249*n*
Pevsner, Nikolaus, 189, 210, 246*n*
Philandrier, Guillaume, 63
Piaget, Jean, 171

Pietro, Gilio di, 106
Pinelli, Antonio, 11
Pintor italiano na corte de Avignon, Um (Castelnuovo), 9
Pintura florentina e seu ambiente social no século XIV e princípio do século XV, A (Antal), 153
Pinturicchio, 51
Pio II, papa, 207
Piombo, Sebastiano del, 12, 63
Pisanello, 35, 37, 111, 112, 226*n*
Pisani, Michele, 72
Pisano, Giovanni, 220
Pitati, Bonifazio, 116
Plínio, 22, 34, 38, 49, 226*n*, 227*n*
Poliziano, 45, 46
Ponte, Nicolò da, 115
Pontormo, Bronzino and the Medici. The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence (Strehlke), 12
Pontormo, Jacopo, 10, 11, 12, 64
Pontormo. Portrait of a Halberdier (Cropper), 10
Popper, Karl, 163, 167, 238*n*, 239*n*, 242*n*
Pordenone, 111
Portraits peints et dessinés du XIIIe au XVIIe siècle, 107
Porträt in der italianischen Malerei, Das (Burckhardt), 11
Poussin, 76, 83, 92
Previtali, Andrea, 65, 225*n*
Princípios fundamentais (Wölfflin), 185
Priuli, Gerolamo, 115, 116
Problemata physica, 7
Procurador Querini, 93
Pucci, Puccio, 29
Pulzone, Scipione, 73

Quichérat, 210
Quintiliano, 34, 226*n*

Rabelais, François, 194, 247*n*
Rafael, 54, 56, 95, 133, 180
Ragionamenti (Vasari), 28, 29, 225*n*
Rangone, Tommaso, 71
Ranke, 154, 174
Rapto das Sabinas, 164, 165
Ratzel, Friedrich, 211, 213, 215
Ravesteyn, Jan van, 120
Read, Herbert, 149
Recordações (Spinola), 118
Redditi, Filippo, 176
Rembrandt, 80, 84
Retrato na pintura italiana (Burckhardt), 100
Reynolds, 85, 149, 164, 232*n*
Ricardo II, rei, 105
Richardson, Samuel, 93
Richelieu, cardeal, 82
Ridolfi, Bartolomeo, 26
Ridolfi, Gianfrencesco, 46
Riegl, Alois, 48, 143, 149, 157, 227*n*, 236*n*, 239*n*
Roberti, Ercole de', 37
Roda de bicicleta, 133
Rodolfo IV, arquiduque, 105, 224*n*
Rodolfo, cônsul pisano, 106
Rossellino, Antonio, 38, 40, 207
Rosso, Medardo, 64, 100, 187
Rousseau, Jean-Jacques, 91, 231*n*
Rovigo, 93
Rubens, 77, 78, 79, 230*n*
Ruccellai, Palla, 30

Sacramentos, 84
Saint-Denis, Suger de, 140, 184
Saint-Hyacinthe, Thémiseul de, 183
Saint-Ours, 123, 237*n*
Saint-Paul, Anthyme, 210, 211
Saluzzo, Michelangelo, 73
Sanchio, Antonio, 69
Sandrart, 208
Sangallo, Juliano de, 31
Sannazzaro, 69
Sansovino, Francesco, 111, 112, 113, 114
Sansovino, Jacopo, 71
Santoni, bispo, 81

Sanudo, Marin, 114
Sassetti, Federico, 4
Sassoferrato, Ermar
Savonarola, Girolan
Saxl, Fritz, 149, 166
Scalia, Giuseppe, 1
Schapiro, Meyer, 1
189, 194, 237-8
Scheler, Max, 154,
Schlegel, Friedrich,
Schnaase, 210
Schongauer, 208
Schücking, Levin, 1
Scrovegni, Henriqu
Sebastiani, Lazzaro
Segni, Bernardo, 1
Serodine, Giovanni
Sete sacramentos, Os,
Settignano, Deside
Severini, Gino, 14,
Shaftesbury, 94
Siena, Guido da, 1
Siena, Meo da, 201
Siena, Simone de,
Siena, Ugolino da,
Signorelli, Luca, 51
Simson, Otto von,
Sociologia da arte (H
Soderini, Francesc
Soleri, Giorgio, 69
Solms, Amalia van
Soyer, Hanyn, 104
Speroni, Sperone,
Spinola, Ambrogio
Spinola, Andrea, 1
State Portrait. Its o
(Jenkins), 9, 2
Steen, Jan, 120, 23
Stefaneschi, cardea
Steibach, Erwin vo
Stendhal, 97
Stone, Lawrence, 1
Storia del'Italia, 8, 1

Sanudo, Marin, 114
Sassetti, Federico, 46
Sassoferrato, Ermanno da, 109
Savonarola, Girolamo, 34, 164
Saxl, Fritz, 149, 166
Scalia, Giuseppe, 106
Schapiro, Meyer, 132, 149, 152, 155, 185, 189, 194, 237-8*n*, 242*n*, 245-9*n*
Scheler, Max, 154, 156
Schlegel, Friedrich, 187
Schnaase, 210
Schongauer, 208
Schücking, Levin, 186, 245*n*
Scrovegni, Henrique degli, 20, 22
Sebastiani, Lazzaro, 114
Segni, Bernardo, 11
Serodine, Giovanni, 79, 80, 230*n*
Sete sacramentos, Os, 92
Settignano, Desiderio de, 38, 40, 140
Severini, Gino, 14, 15, 101
Shaftesbury, 94
Siena, Guido da, 129
Siena, Meo da, 201
Siena, Simone de, 69
Siena, Ugolino da, 221
Signorelli, Luca, 51, 52
Simson, Otto von, 185
Sociologia da arte (Hauser), 158
Soderini, Francesco, 41
Soleri, Giorgio, 69
Solms, Amalia van, 119
Soyer, Hanyn, 104
Speroni, Sperone, 63
Spinola, Ambrogio, 118
Spinola, Andrea, 118
State Portrait. Its origin and evolution, The (Jenkins), 9, 228*n*
Steen, Jan, 120, 236*n*
Stefaneschi, cardeal, 23
Steibach, Erwin von, 209
Stendhal, 97
Stone, Lawrence, 180
Storia del'Italia, 8, 11
Storia pittorica dell'Italia (Lanzi), 209
Strada, Jacopo da, 57
Strehlke, Carl B., 12
Strzygowski, Joseph, 211, 250*n*
Studi di storia (Cantimori), 158
"Style" (Schapiro), 152, 238*n*, 241*n*
Sugerio, 140
Suzana, 92

Tarlatti, bispo, 220
Tavarone, Lazzaro, 118
Tavolette di Biccherna, 106, 107
Teil der Wirklichkeit, Ein, 182
Ter Borch, Gerard, 120, 121, 122
Terêncio, 146
Testa, Pietro, 118
Testina in cera, 133
Theophilus, monge, 133
Thornhill, Sir James, 68
Thuilier, Jacques, 133
Ticiano, 12, 55-8, 61, 63, 69, 77-8, 84, 111, 115, 127, 185, 245*n*
Tiepolo, 93
Tintoretto, 57, 72, 111, 114, 115, 116
Tolentino, Niccolò da, 110
Tolomei, Nello di Mino de', 109
Tornabuoni, Giovanni, 46
Tornaquinci, 46
Tratado (Lomazzo), 13
Traversi, Gaspare, 90, 91, 93, 98, 231*n*
Tresseno, Oldrado da, 106
Trevisan, Marcantonio, 115
Trono, Niccolò, 113

Ucello, Paolo, 110
Ugo, dom, 106
Uomini Famosi, 38, 233*n*, 234*n*
Urbano VIII, papa, 82, 83
Urinol, 133
Uzzano, Niccolò da, 26, 41

Valori, Baccio, 12, 26
Valori, Niccolò, 176

Van Eyck, Jan, 51, 149
Van Mander, 208
Vanni, Lippo, 108
Varano, Fidemini da, 109
Vasari, Giorgio, 10-2, 26-30, 38, 40, 42-3, 46-7, 49, 51, 54-5, 61-2, 112, 127, 135, 141, 208, 220, 225-8*n*
Vecellio, Orazio, 111
Velázquez, 84, 148
Vendramin, Andrea, 112
Venetia città nobilissima (Sansovino), 113
Veneziano, Domenico, 28, 29
Venier, Francesco, 116
Venier, Sebastiano, 116
Vergine in maestà, 108
Veronese, Paolo, 73, 77, 78, 111, 115
Verrocchio, 42, 227*n*
Vespucci, Simonetta, 31
Vigevano, Giovanni, 81
Villani, Filippo, 22, 110
Viollet-le-Duc, 210
Vita di Masaccio (Vasari), 26, 51
Vitrúvio, 205
Vittorini, Elio, 144
Vivarini, Alvise, 111
Vivarino, Luigi, 112
Vocabolario toscano dell'arte del disegno (Baldinucci), 74
Von deutscher Baukunst (Goethe), 209
Vondel, 121

Wackernagel, M., 149, 225*n*, 227*n*, 246*n*
Warburg, Aby, 41, 44-5, 47, 140, 149, 166, 176-7, 223-4*n*, 226-9*n*, 233*n*, 237-8*n*, 243*n*, 247*n*, 249*n*
Waser, Johann Heinrich, 122
Watteau, 86
Weinberger, Martin, 161, 241*n*
Wiligelmo, 131
Willem II, rei, 120
Wimpheling, Jacob, 208
Winckelmann, Johann Joachim, 135, 138, 148, 209
Wind, Edgar, 149
Winkelmann, 95
Wittkower, Rudolf, 180, 246*n*
Wölfflin, Heinrich, 135, 149, 154, 156, 185, 210
Wolters, Wolfgang, 110
Worringer, Wilhelm, 138

Zandomeneghi, 100
Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts, 10
Zeri, Federico, 11, 228*n*, 230*n*, 236*n*
Ziani, Sebastiano, 112
Zingara, 83
Zuccari, Federico, 73

Enrico Ca
do historiador
especializado
Atualmente é p
pittore italiano all
secolo XIV (1962
rivoluzioni. Tem
Colaborou na r
italiana (1979),
editora Einaud
Biblioteca de H

Sobre o autor

Enrico Castelnuovo (1929) estudou em Florença e Turim, e foi aluno do historiador da arte Roberto Longui. Ensaísta, pesquisador e curador especializado na Idade Média italiana, ensinou em Turim e Lausanne. Atualmente é professor na Escola Normal Superior de Pisa. Escreveu *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV* (1962), também publicado em francês, em 1996, e *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte* (1985), entre outros trabalhos. Colaborou na revista *Paragone* nas décadas de 1950 a 1970, e na *Storia dell'arte italiana* (1979), projeto coordenado por Giulio Bolatti e Paolo Fossati, na editora Einaudi, sob cuja chancela foi o editor-responsável pela coleção Biblioteca de História da Arte.

ESTA OBRA FOI COMPOSTA POR RITA DA COSTA AGUIAR
EM ADOBE JANSON E IMPRESSA PELA RR DONNELLEY MOORE
SOBRE PAPEL ALTA PRINT DA SUZANO PAPEL E CELULOSE
PARA A EDITORA SCHWARCZ EM NOVEMBRO DE 2006

A história social da arte nos permite, a partir de um recorte no tempo ou no espaço, enxergar com mais clareza os inúmeros elementos que compõem uma obra, uma técnica, um movimento artístico. Nos seis ensaios reunidos neste livro, o renomado historiador e historiógrafo da arte Enrico Castelnuovo constrói uma história da arte a partir das relações entre os diversos fenômenos históricos, sociais e estéticos que envolvem o seu objeto de estudo.

No primeiro ensaio, amplamente ilustrado, Castelnuovo elabora um vasto panorama do retrato pictórico na arte italiana. Analisando os retratos no contexto em que foram encomendados, ele mostra como a obra é indissociável de seu tempo, e como as motivações políticas de um grupo podem influenciar toda uma geração de artistas. Em outros ensaios, o autor volta o olhar para seu próprio campo de pesquisa, travando um interessante diálogo com a fortuna crítica, seja ela contemporânea à obra analisada, sejam os desdobramentos mais recentes do pensamento artístico.


ISBN 85-359-0911-7
9 788535 909111